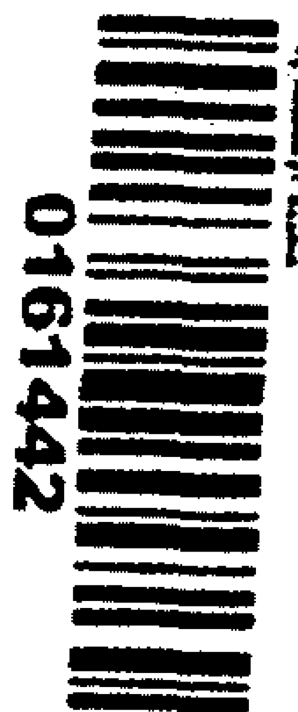
وزارة الثقافة
المركز القومى للمسرح
والموسيقى والفنون الشعبية
إدارة النشر والترجمة

صلاح السقا

د. فؤاد رضا رشدى





بسم الله الرحمن الرحيم

[عرائسنا العزيزة تحياتي]

- صلاح السقا .
- د . فؤاد رضا رشدي .

المراجعة اللغوية : محمد الغزالى مرق
محمد على ابراهيم
الغلاف للفنان : محمود القاضى
الإشراف الفنى : أحمد عبد العظيم

هذا الشقي كم أحبه !!
هذا الطفل الذي لازمني حتي شيخوختي
يصرخ لماذا لا تكون نقيا طاهرا لآخر مدى .
له ولكل القلوب التي في نقاء الثلج .
صلاح جاهين - إبراهيم سالم
ناجي شاكر

نهدي هذا الكتاب

لماذا عرائسنا العزيزة ؟

ما الذى يدفع كاتبا مثلى إلى تناول هذا المبحث من مباحث الفن . ما الذى يدفعه إلى تذكر سنوات من عمره مع زميل فى الدرب ، عاصر فيها أفكارا وليدة أحبها وآمن بأهميتها ، وإن كانت بعيدة عن التماس مع دائرة اهتماماته العلمية ومع ذلك فهى تتمازج ثقافيا وفكريا ووجدانيا مع معطيات حياته التى ظلت طوال عمره تبحث فى أهمية غـرس الأفكار الطيبة ، ومكارم الأخلاق فى عقول أبناء مصر الشابة؟

الإجابة .. ذلك يحدث لأنه قلما نجد بين نقادنا من يعنى بفن المعجزة – فن العرائس من حيث هو دراما . ثم إن كل ما كتب عبر هذه السنين لا يعدو أن يكون ملاحظات شخصية ، أو انطباعيَّة عابرة .

وقد نجد لذلك عدة أسباب : منها إن العرائس فى مصر لم تزل فنا وليداً لم يلق بعد استجابة كافية ، ومنها أيضا قلة وندرة العارفين بخبايا هذا الفن ودروبه الوعرة ، وندرة الكاتبين له ولنصوصهم المسرحية ، حيث إن نص العرائس يختلف فى ماهيته عن الكتابة للمسرح ، أو التلفزيون أو السنيما أو القصة والرواية . فالعرض أحيانا فى مسرح المعجزة يشبه عروض الأوبريت أو مسرحيات الريفيو بحيث يكون من الضرورى وجود الغناء والموسيقى والأشعار والرقص وكافة فنون المسرح .

والنشاط المسرحى للعرائس فى مصر مركزه مسرح القاهرة للعرائس . وهل هذا يكفى حيث إن مايقدمه من محاولات لم يزل بحاجة إلى تطوير وإلى مزيد من الوعى بمقومات ذلك الفن مع متابعة لأحدث مدارسه العالمية وتجاربه التقنية . وإن كان كثيرا من أعماله السابقة لم يكن ينقصها أحيانا إلا الإتقان والإخلاص .

لهذا لم نشهد شيئاً من التكامل بين مسرح الطفل الذى لا يعمل ، والمركز

القومى للطفولة ، حيث إن المتفرج المتلقى لا يشعل حماسه فى العادة إلا وجود المبدع المجدد المتطور الدارس . بينما نقاد المسرح أغلبهم لم يتصل بحرفية هذا الفن ، أو علم بأصوله وقواعده وأنواعه .

نعم إن الساحة تحتاج الآن إلى عشاق لهذا راغبين مثل الرواد فى دراسته ، ويحتاج إلى كتاب مغامرين يقدِّمون على أرضه البكر أجمل ما عندهم من أفكار .

إن عرائسنا العزيزة تهدى سيرة أحد هؤلاء العشاق لهذا الفن الذين يذلوا جهدهم الرائد فى سبيل تطويره ، حتى تتم دراسة النموذج وتحقيق مزيد من الإثارة لا غناءعنها لكل فن لم يزل فى طوره الأول .

د. فؤاد رضا رشدى

مقدمة ؟؟

إن أهم ما يميز العرائس من حيث طبيعتها الدرامية اتصالها اتصالا مباشراً بالأقنعة اليونانية التى كانت معروفة عند رواد المسرح الإغريق الأوائل ، وكان الغرض منها تجسيم الانفعالات والمواقف الإنسانية ، ومحاولة تركيزها تركيزا محسوسا فى ذلك الشكل التشكيلي . نعم لم يكن ممثلوا المآسى والهزليات القديمة أكثر من أقنعة ناطقة بأشعار درامية لكتاب كبار ، مثل سوفوكليس وأرستوفانيس ويوربيديز . كان كل قناع يلعب دوره ، وإذا ما كان على الممثل أن يؤدى دورين مختلفين ؛ فإنه يضع علي وجهه قناعا مغايرا لدوره الأول . وهكذا .. والحق إن هذه الأقنعة لم تكن موحية بالشخصية فقط ، لكنها كانت أيضا توحى بالحركة المسرحية والمصير المحتوم الذي سوف يلقاه صاحبها . فقناع أوديب الملك سوف يؤدى به فى نهاية الأمر إلى مصيره الرهيب . وقناع هرقل لا يصلح إلا لهرقل . وهكذا .

إن لكل نوع من الدمى والعرائس سواء أكان بالخيوط (ماريونت) أم بالعصى . أو عرائس اليد (الجاونتى) أو عرائس الظل (خيال الظل) قدرات خاصة فى التعبير . فالعرائس ليست أكثر من أقنعة متحركة لها عالم خاص تتنفس فيه ، وتواجه مشاكل وصراعات ومواقف درامية . مثلها فى ذلك كمثل المسرح الآدمى عينا بعين . وإختلاف مسرح العرائس عن المسرح الآدمى هو موضوع التفوق والأصالة فيه .

إن العروسة فى ملابسها الرمزية ونظراتها الثابتة التى جمدت عند تعبير واحد وطريقة محاكتها التى توحى بالحركة الإنسانية قد تحقق لها نوعا من التفوق لا يتيسر إلا لندرة الممثلين وذلك هو رأي جورج برنارد شو .

وإذا كان النقد الأدبي ينظر إلي المسرحيه الأدمية بوصفها أحداثا ومواقف أولا . فإنه ينظر إلي المسرحية العرائسية بوصفها عرائس أولا وكذلك تختلف الدراما

العرائسية عن الدراما الآدمية من حيث التصور والهدف وطبيعة الصراع . إن المسرحية الأدمية محاكاة للواقع الإنساني . سواء أكان الصراع - في ذلك الواقع صراعا بين الإنسان والمجتمع أو مع قوة أشد وأرهب وأكثر قسوة وهو صراع مع النفس .

والنصوص المسرحية منذ أول نشأتها - إنما هي بيان عن الفن الذي يحتاج إلي تفسير ذلك الموقف البطولى الذي يشتمل علي عديد من المفاجآت والصدمات والأحداث غير المتوقعة . والمشاعر الإنسانية التي تزدحم بها المسرحية قد تشتد حينا وقد تهدأ حينا آخر .

والمعالجة تشتد حينا وقد تهدأ حينا آخر لأنها محاولة خلق تكنيك يتفق مع طبيعة الموضوع المسرحي . أما العرائس فذات تصور درامي من نوع آخر . إنه تصور أسطورى خيالي درامي من نوع آخر . سحرى فانتازي - كارنفالى - تختلط فيه علي خشبة المسرح الشياطين والملائكة والحيوانات والطيور والأطفال والسحرة والمشعوذين ورجال القيم والحكمة والأمثال وأشياء أخري كثيرة . ويتحرك كل هؤلاء بطريقة ديناميكية . وإذا لم تكن الدراما العرائسية ذات موضوع خرافي فإن عرائس هذه الدراما لن تخلو أبدا من إمكانياتها الخرافية .

ودراما العرائس قادرة علي تحقيق الغاية التي تحدث عنها أرسطو في كتابه عن الشعر والتى أوجزها في كلمة (كاثارسيس) وهي الكلمة التي نشأ بصددها جدل العلماء وهم يحاولون ترجمتها وتفسيرها .. ووضع شروح لها . إن التطهير الأرسطاطيلي هو تحقيق التأثر والتأثير اللازم لإخلاء النفس الإنسانية من أية شوائب أو جروح ، وذلك بإثارة عاطفتي الرهبة والشفقة . فإذا كانت الدراما العرائسية قادرة علي التركيز والتجسيم والأداء العالمى الشامل فإنها تكون بذلك أشد أنواع الإثارة الدرامية بلوغا للتطهير ، وأسبقها إلي تحقيقه . ويعترف كل من

شهد المسرحية التي قدمتها فرقة تساندريكا الرومانية للعرائس في الستينات بعنوان " الأصابع الخمسة " . أن عنصر الإثارة والتلهف الذي سيطر عليه لم يكن لتأتي من خلال مسرحية أدمية . ولقد أفلحت الدراما العرائسيه في أحداث مثل ذلك التوتر ، كما يتميز به مسرح العرائس من إمكانية التجديد المتصل للديكور مع التلاعب بالإضاءة والتمرن علي تحريك العرائس وسهولة نقلها من مكان لآخر علي المسرح .

في الستينات شاهدنا كل ذلك في مسرحية " الأصابع الخمسة " سواء من ناحية السيناريو أو من ناحية التنفيذ والإخراج مما جعل من هذه المسرحية عملا فنيا بوسعه أن يجمع بين إمكانية الفن السنمائي والفن المسرحى ، وفي عبارة أخرى بين الفن الملحمي والفن الدرامي . ودراما العرائس هي أفضل أنواع الدرامات في نقل المأساة والملهاة ، إنها من خلال التركيز الذي يصل إلي حد الرمز تعبر عن المأساة كأفضل ما يكون التعبير . ومن خلال الكاريكاتيرزم تمثل جوهر الملهاة كأفضل ما يكون التمثيل . وينبغي أن أشير إلي حقيقة طبيعة الموضوع الذي تعالجه أنواع الدراما العرائسية من حيث إنه ليس فقط عرضا هزليا يراد به التسلية والإمتاع ، وليس فقط معرضا لمسرح أطفالي ، وليس فقط مسرحا تعليميا . وليس فقط مسرح أراجوز كما هو ثابت في تصور كثير من الناس . علما بأنه لا يقوم الصراع في الدراما العرائسية أساسا علي الحوار الذي يعد جوهر المسرح الآدمي وعنصره الأول . إن العرائس لا تتكلم أو لا يليق لها أن تتكلم وقد يحسن غالبا استخدام الراوي لشرح المواقف والربط بينها . والفكرة السائدة إن العرائس تمثيل عصائر الناس التي ترتبط بالقدر الحقيقي حيث هم لا يعلمون شيئا (١) وإنما يتحركون بأصابع خفية (أيدي اللاعبين ويستسلمون لخيوط القدر (الفعلى) فهذه فكرة سانجة لا تعبر بحال عن الصراع الحقيقي للدراما العرائسية . لذا نقول : إن

(١) الفنون الشعبية للأستاذ أحمد رشدي صالح – جزء – أ –

علي فنان العرائس أن يختار نوعا من الصراع يتفق وطبيعة ذلك الفن - إنه صراع لا يقوم علي الحوار كما سبق القول . ولا يقوم علي الحركة الموسيقية كما هو الحال في مسرح الباليه . وإنما هو صراع يتحرك تحركا بطيئا أو سريعا حسب الإيقاع .. فيكون بذلك قد حقق أعلي درجات التعبير ، وذلك الصراع ذو الحركة الخاصة يعتمد علي سيناريو خاص . يجمع بين الفكرة اللامعة - والموال القيمي الواجب غرسه ، وبين الموسيقى والعرائس والأصوات والملابس والألوان والديكور ، في كل واحد تسيطر فيه العرائس وتؤكد وجودها وأهميتها دوما . أما الراوي فإنه يلعب دور الجوقة في المسرح اليوناني وأهم عناصر الصراع ما كان يعتمد علي مبدإ حركة الساكن وسكون المتحرك . وإن أفضل أنواع الصراعات هو ما كان أقربها إلي التجديد والتبسيط ، وهنا تكمن الموهبة الحقيقية للعرائس . أي نوع من المسرح التجريبي للعرائس (١) وفي الحقيقه تستلزم دراسة النقد للمسرح العرائس في مصر معرفة فكرة المسرح لدي النقاد . إذا أن معرفتنا لفكرتهم عن مسرح الطفل أو مسرح العرائس تكشف لنا عن مواطن القوة والضعف في نقدهم ، كما تكشف عن مواطن الصواب والخطأ في مسيرة المسرح نفسه ، وقيمة هذا الكشف لا تقتصر علي النقد فقط وإنما تتخطاه إلي حركة مسرح الطفل كله . فنحن لا نملك أن نفصل مسرح العرائس عن النقاد أو اللاعبين والممثلين أو حتي عن الجمهور . فكل هذه العناصر تؤثر في عملية البناء الفكرى لمسرح العرائس . في فهم المؤلف . في الطريقة التي تجرى بها الترجمة عن مسارح الأخرين في طريقة أداء العمل علي المسرح . ونحن نملك بعد هذه الدراسة أن نقول : إن فكرة مسرح الطفل (أو مسرح العرائس) ليست واضحة بالقدر الكافى عند النقاد . والمؤلفين . والممثلين . بل والجمهور برغم وجود محاولات جادة ومخلصة لتقديم فن علي درجة كبيرة من الجودة

(١) يحي عبد الله في مقال بمجلة المسرح عام ١٩٦٥ شهر يونيو .

لكن هذا يحدث بمعدل نسبي غريب يمكن أن يقال معه . واحد في المائة ؟؟؟ فنحن لم نجد حتي اليوم إجابات علي عدد من الأسئلة ؟؟ وهي الأشكال الهامة والواجبة لمسرح الطفل ؟ وكيف نشكل اللبنة الأولى لمسرح الغد ؟؟ ما القيم السلوكية التي تبني بها شخصية أطفالنا المبدعة ؟؟ هل لديكم يا سادة إجابة واضحة ومحددة أرجو ذلك ؟

ولقد شملني الحوار وصاحب هذه السيرة الفنان صلاح السقا وجري الحديث علي محاور عدة ، منها ما يتصل به شخصيا ، ومنها ما يتصل بتاريخ مسرح العرائس وزملائه من الرواد . منها ما يتحدث عن الماضي القريب ، ومنها ما يتصل بالمستقبل الذي رأينا جميعا أنه هام للغاية ، من هذه الأحاديث جري الحوار حول ثقافة من نوع جديد في مسرح العرائس والأطفال . فالمعروف أنه منذ بدأ الذهن البشري نشاطه . بدأت عمليات البحث والتنقيب نحو الأكمل والأمثل . وكان السؤال الأول ماهذا العالم ؟؟ لقد كانت الظواهر الطبيعية تحتاج إلي تفسير فاضطر خيال الإنسان أن يخلق الأسطورة واستمر الاكتشاف ، واستمرت المعرفة واستمر التفسير حتي وصل الإنسان لما هو عليه الآن .. ولكن .. مازال الإنسان يحلم ، ومازال الكون في حاجة إلي تفسير وتفسير ... مازالت الطلاسم تعقد عقول البشر ، فما بالك بهذا الصغير الذي يستكشف العالم الذي يعيشه لأول مرة ويتعرف عليه ووسائله مازالت محدودة ، ويذهب البعض إلي حد أن يكرهوا منه السؤال . مازال العلم يحتاج إلي الاكتشاف تلو الاكتتشاف . ومهمتنا أن نظل باحثين دون أن نفقد لها همة . كان الإنسان الأول يخلق الأسطورة لأنه لا يستطيع أن يفسر الظواهر الطبيعية تفسيرا علميا !! وأصبح الإنسان الأن مالكا لقاعدة من المعرفة يستطيع بها أن يحقق ، وأن يفحص ليكتشف بطريقة أسرع وليصل إلي نتائج أدق وأنجح !! لذا لم يعد الإنسان محتاجا لذلك النوع من الأساطير .. بل أصبح محتاجا لشيء جديد

يلعب به خياله ويعمل به عقله في عصر وصل فيه إلي القمر ومضت مراكبه إلي الزهرة والمريخ ، بعد أن ظن أنه يطبق علي الكرة الأرضية بين يديه . لهذا فما زال عندنا نفس السؤال ؟ ماذا يجب أن نقدم اليوم لطفل اليوم وهو غد البشرية ، وأمل الأمة الذي نرجو ؟ وما هي الأرض التي يجب أن نمهدها له ليقف عليها ثابتا راسخا ... ومن حواراتي مع كل من التقيت بهم داخل مسرح العرائس توصلت إلي مقوله يعتقدها الجميع : قالوا إن الطفل هو الطفل .. إنسان بدائي قابل للتشكل والتشكيل ؟ فهل هذا صحيح . وإلي أي مدي - وما صلة هذا بجواب أساتذة الاجتماع الذين يزعمون بأن السنوات السبع الأولى في عمر الطفل تصنع حياته كلها ويقولون : إنه في أي مكاون وزمان لا يتغير ذلك المخلوق البدائي ؟ لكن تثبت الدراسات التي أجريتها والإحصاءات والنتائج شيئا آخر !!

الأستاذ باك منتر فولر وهو عالم في التربية - أمريكي الجنسية يكتشف أخيرا وهذا قوله : إن ذكاء الإنسان بشكل عام قابل للتقبل والتشكل حتي السادسة عشرة ويتوقف بعدها ذلك النمو الذكائي وان كانت ملكات التطور المعرفي تظل تعمل وتحصد المعلومات وتؤرشفها في المخ لحين طلبها أو استدعائها ، ويحدد ذلك النو طبيعة البيئة جغرافيا وتراثيا وسلوكيا . وحياتنا بشكل عام ومن هنا يؤكد لنا فولر أن الطفل ليس هو الطفل بقدر ظروفه يكون وبقدر كونه تكون الظروف وهكذا جري رأي راجي عنايت داعما رأي فولر ، ويؤكد إن طفل القرن السابق الذي صنع أمجاد ذلك القرن ليس هو طفل القرن العشرين . قرننا الذي نحياه . وبالتالي لن يكون طفل القرن القادم هو نفس طفل ذلك القرن . فليس معقولا أن يكون الطفل الذي لم يعرف ثورة الاتصالات أو شيئا عن الإذاعة والتلفزيون والسنيما هو نفسه الطفل الذي عرف كيف يضغط علي زر فينتقل بمركبته من كوكب إلي آخر ، وكأنه يركب صاروخا . بالطبع فالعجلة تدور ولابد وأن تدور نحو الحضارة والتقدم ، من

هنا نأتي إلي حتمية مراجعة ما يقدم أو ما يتصل بالماضي وزمانه مع حتمية التخطيط لذلك القادم في عصر فضائي تسيطر عليه العقول الاليكترونيه الحاسبة ...

وهنا يتدخل ناجى شاكر ليقول : علينا إذاً أن نصنع عالما نسيطر عليه ولا يسيطر علينا . علينا أولا أن نصنع طفل اليوم . نعده لذلك العالم إعداداً يتفق مع خيالاتنا وتوقعاتنا العلمية لذلك العالم الذي سيكون ، والذي نحلم أن يكون . وسيكون بإذن الله . ومن هنا نصل معاً إلي أهمية ذلك النوع الجديد من التثقيف الديني والقيمي ، وتبني المشروع الحضاري الإنساني والإعداد الخاص ليتفق القادم مع القادم مع حقيقة المنهج الثابتة عقائديا بالكتاب والسنة وليحيا الطفل متوائما مع عصره . إنه نوع خاص وجديد ومختلف عن النوع الذي نشأنا عليه ، هكذا يقول صلاح السقا . نعم نوع خاص وجديد ومختلف عن النوع الذي نشأنا عليه من التثقيف نحن الكبار . ومن هنا فالمهمة ليست سهلةً وليست بالسلاسة التي نتوقع ... ولكن . هنا في مسرح العرائس والأطفال نظن أن لدينا الإجابة والعلاج الصحيح لتقترب المسألة من السهل والسلس ، ولا تصبح المهمة أصعب مما نود . نعم . فكما في بدائية الطفل طموح وحلم بجديد كما في بدأيته نزوع إلي اللعب والخلق والابتكار والبراءة والبساطة .. كما في هذا الطفل أيها السادة نزوع إلي الفانتازيا والخيال ، كما في كل هذا الطفل حلم بالجمال والحق والعدل والحرية والخير .. ولهذا فواجب مسرح العرائس والأطفال تحقيق كل ما في ذلك الطفل من أحلام وقدرة علي تحقيق تلك الأحلام .. ففي الأشكال التى يجب أن يخلقها مسرح العرائس والأطفال الوسيلة المبهرة لتحقيق الغاية المرجوة . فهنا نخلق أشكالنا التي نحلم بها . وعلينا أن نجعل الأخشاب والألوان والسيلوفانات والأقمشة تنطلق بالحلم الذي نبغي ، لنصل معاً إلي عالم القيم الإنسانية التي جاء بها المنهج السليم ، قيم العدل والحرية

والتكافل والصدق والحق والخير والجمال .. إن العروسة أو القناع والوجه الصافي البريء والأشكال الفانتازية المبهرة عناصر مقنعة جيدة التوصيل لذهن ذلك البسيط البريء الذي يتلقي ليكون .. ويكون هو الغد . إن العناصر التي يخلقها مسرح العرائس والأطفال عناصر متجددة لا تقف عند حد ، فبها يمكن أن نصنع العالم المرجو كاملا وكما نحب تماماوكما جاء بترتيبه في منهج الحق تبارك وتعالي .. بها يمكن أن نري أحلامنا تماما كما نتخيلها .. إننا نقدم العالم بمستقبله وبماضيه بخيره وشره في جرعة مسرحية مبهرة حاضرة أمامنا . ولهذا محظورة الطرح تحذر من أن لا يأتي كما نرجوه تماما ليلحق بنا في العالم القادم الذي نأمله .

ومن ذلك نري أن مسرح العرائس والأطفال هو الذي يحقق المعادلة الصعبة !! نحن نمتلك الغاية في فهمنا لطبيعة ذلك العصر ، وحلمنا بالعصر الذي يأتي وكذلك نمتلك الوسيلة السحرية بالشكل الذي نراه ونتخيله كما نرجو تماما وبالضبط . وحبذا لو تكاتف الجميع في موده وفهم ووضعت الأيدي في الأيدي من أجل ذلك الطفل القادم علي أرض صلبة عقائديا وإسلاميا وعلميا وتقدميا أرض ليس لها صلة بالخرافة أو الخزعبلات أو الفكر المعوج أرض لها أساس من العلم والإيمان والمعرفة أرض تحلم بالخير والحق والجمال . بالحب لكل البشر في كل زمان ومكان وبالهداية والمعرفة لكل قلب من أجل مستقبل نرتقبه .. مستقبل نكون فيه أو لا نكون .

ثم كان الطرح التالي . فماذا عن دور العروسة في ثقافة الطفل ؟ إنها أعجوبة كل العصور العروسة .. تلك اللعبة البسيطة الرقيقة الشيقة . تداعب خيال الإنسان منذ بدأ ، ولذا فهو يداعبها . يضع فيها كل أحاسيسه وخيالاته ، لتصنع له العالم الذي يحلم به . تمسك بيده منذ الخيط الأول لتصل به إلي حضارات طالما طمح لها وراودته . وكما رقي وترقي ذلك الإنسان بلعبته وجسدها .. ترقت ورقت به هي الأخري ، ،وصنعت معه حضارته . وحين تنقلب اللعبة ببساطه إلي جد . تبدأ الدراما

الحقيقية ليصنع الحياة وتكمن كل طموحات البشرية في هذه العروسة التي جسدها خيال الإنسان . إنه يضع فيها وسيلة الإقناع . فهي ذات الفنان التي قمصها لعروسته ، لتقول ما ينبغي بالشكل الذي يجذب ويدهش ويمتع . فالعروسة في أوضاعها شكل فني يحمل مضمونا .. ولهذا فإن علينا أن نتحدث عنها أولا كشكل يمكن أن يجذب إنسانا في داخله طفل أو طفل في داخله إنسان :-

أولا : العروسة كشكل مقنع .

إن العروسة كعمل تشكيلي تجسد للطفل العالم الذي يشتاق إليه . ويغوص فيه وكذا فهي ترقي من أحاسيسه التشكيلية والجمالية ، وتنقي من رؤيته في انبهار بالمعجزة التي يراها أمامه وتذوقه فنونا من الجمال ، وتعود عينيه علي رؤية عالم فريد ساحر وجذاب وجميل ورقيق ثم مقنع ومتناسق .. إنه عالم التشكيل المتحرك - لهذا كان أعظم فناني العرائس ومسارح الطفل هم الموهوبون تشكيليا في الداخل والخارج - إن العروسة هي الشكل الذي يمكن أن تنطلق من خلاله الحيوانات ، وتتحرك الجمادات بل وتنطلق كل العناصر بحرية فائقة . فهم يقولون إن إمكانيات العروسة تبدأ حين نتوقف .. عندئذ تفجر إمكانيات البشر .

نعم إنها التشكيل المتحرك . أو التحريك المتشكل .

ثانيا : العروسة كحامل لمضمون أو قيم إنسانية .

معروف أنه إذا كان هذا الشكل للعروسة مقنعا في تشكيله وتحريكه . فما يبقي ليحرز تأثيره المطلوب سوي أن ينطق فنصدقه ؟! نعم . إذا امتلك كل هذه المقومات سيكون عقل الطفل مستعدا تماما لتصديق وتلقي المعارف . وكلما نطقت العروسة كلما عرفها وعرف منها وتعرف علي عالمها ذلك الإنسان الصغير . لذا فالعروسة من أرقي وأدق وسائل الإقناع . خاصة لو كان الصوت متوافقا مع الشكل . أو متناقضا .. لا تدهش عند التوافق نحصل علي ناتج جدي وعند التناقض سنحصل

أيضا علي ناتج لكنه كوميدي يهم في تأكيد قيمه درامية إنسانية تبعا لما يتحمله الموضوع .

وإذا كانت العروسة كشكل يحمل المضمون الذي ينبغي فلابد لها من عناصر مكملة أو متممة تؤكد من قيمتها ، خاصة في عالم المسرح ، لذا فإنه وإن يكنْ النص المكتوب خصيصا لتلك العروسة نصا متفقا عليه ومتفهما لعالم هذه العروسة وإمكانياتها المتعددة . فهي ينطز إلي عطائها كعنصر خيالي مثير للخيال والتصور ، حيث تكون منه البداية لكي يرسم كل طفل عالما خاصا به مفرداته من خلفيات ما عنده من مناصر وقصص وحكايات ، وما اختزن لديه من صور جمالية وحسية ولونه فالعنصر الخيالي المثير لقدرات التصور والتخيل لابد وأن ينطلق منه عالم خصب يحيط بموضوع العروسة لتصل بنا إلي ما ينبغي إسقاطه علي الواقع الذي نعيشه . من أجل الواقع الذي نحلمه .

وهنا لابد من التنويه لموضوع هام نعلمه جميعا ولكنه للأسف يتوه في وسائلنا الإعلامية ألا وهو أهمية العناية بتقسيم الأعمار عند الإعداد للتلقي بما يتناسب مع رغبات الأطفال واهتماماتهم واحتياجاتهم ، فلكل عمر من تلك الأعمار أهتمام خاص واحتياج خاص . بل أخص . لذا فإني وجدتهم في مسرح العرائس يعملون جاهدين علي تحقيق ذلك من خلال أعمال لأعمار مختلفة . كان هذا نصب أعين كل من راجي عنايت ، وناجي شاكر ، وإبراهيم سالم ، ومحمود شريف ، ومحمد شاكر ، وسامي عبد النبي ، أحمد رأفت بهجت ، وكذا الأستاذ صلاح السقا . صاحب هذه السيرة المرفقة فالبداية كانت بمسرحية الشاطر حسن وهي خلط كامل لمجموعة أفكار من صلاح جاهين وناجي شاكر ، وصلاح السقا ، مع أفكار رومانية متقدمة ولكنها خصص الجزء الأول منها للأطفال من سن ٦ : ١٢ سنة ، ثم وجدت أن المسلسلة المسرحية المسماه " صحصح " كانت عملا جاهداً علي أن يملأ جميع مراحل

الطفولة في كل مسرحية منها ففي مسرحية " صحصح وجميلة " خصصها المؤلف للمرحلة من سن ٣ : ٦ سنوات . وفي مسرحية صحصح لما ينجح كانت مخصصة للمرحلة من ٦ : ٩ سنوات ، ولكن في مسرحية صحصح اللي جاب الديب من ذيله كانت تخاطب المرحلة من ٩ : ١٢ سنة . وعاد المؤلف في مسرحية " مقالب صحصح وتابعه دندش " إلي اكتمال المراحل الطفولية فخصصها للمرحلة من ١٢ : ١٥ سنة . ذلك دون النظر إلي موضوع الفكرة وهل هي مؤلفة أو مقتبسة أو ممصرة ؟ لأنه كان يقدم هذا العمل إلي جانب الأعمال العالمية والفلكلورية ذات الصبغة الشعبية الأصلية التي قصدوا بها أن تذوب في وجدان الطفل المصري بكل أعماره واهتماماته واحتياجاته لتوسع أفقه ، وتعمق روحه ، وتتصل بوجدانه (١)

وهنا نلاحظ أن معظم هذه البرامج التي أنتجها مسرح العرائس بالقاهرة برامج ذات جانب إنساني ونأمل أن يلتصق أكثر بالمشروع المصري الحضاري الجديد المتصل بديمقراطية الفكر وحرية الرأي ، والممارسة المسئولة للحقوق والواجبات مما يؤكد اتجاه المصري إلي الإبداع والابتكار، واختصار فجوة التقدم مع الحرص الكامل علي المحصول الإيماني بوحدانية الله ، وإقامة مجتمع يسترشد فيه القيم والأخلاق وفق المنهج السمائي ليصب ذلك في تيار المسرح المصري بروافد له صفة خاصة بديلة لفكر شاع وسقط ، وثبت عدم صلاحيته للتطبيق ، فالثقافه المسرحية تصنع لو علمنا في مسرح العرائس وليس ذلك من خلال مسرح ثابت موجه إلي جمهور القاهرة وطفل العاصمة فقط ؟؟؟ بل أثر العروسة يجب أن يحمل لفن مسرح العرائس إلي كافة الأقاليم بالوادي شمالا وجنوبا من أقصاها إلي

---

(١) يجب أن نلحظ أن مسرح العرائس قد ولد في ظل مظلة رومانية بولندية (وأنهما كانا جهازا إعلام شيوعي ماركس) ولكنه وبعد فشل ثلاث مسرحيات لأكبر ثلاث كتاب من نوي الميول الشيوعية . عاد إلي خطه المطلوب وهو مخاطبة الطفل بأفكار قومية عربية إسلامية

أقصاه يحمله فنا مدروسا جهاز المسرح بوزارة التربية والتعليم وفي هذا قصور بالغ خاصة في الكوادر المحبة لبذل الجهد في سبيل مصر عن دراية واختبار وأخذ بأسباب العلم ومن خلال كل قصور الثقافة وبيوتها المنتشرة في مصر ، وهذا عالم يستحق العناية به ، ولن نجد لأنفسنا عذرا عن القيام بواجبه بحجة نقص الاعتمادات أو الإمكانيات ؟؟ ولن أضرب الأمثال . وهناك مسرح العرائس ، ومسرح الطفل ، ومسارح القطاع الخاص (رحم الله فنان الشعب محمود شكوكو) فقد كان رائدا . إن مسرح العرائس يا سادة بإمكاناته البسيطة المبهرة وبحماس القائمين عليه وأعضائه وفنانيه مما زرع في كثير من الأقاليم والنجوع والقري المصرية براعم جيدة تحتاج فقط إلي صقل ورعاية . وفي الحقيقة وبعد رحيل صلاح جاهين وابراهيم سالم وإحالة كل من الأساتذة ناجي شاكر وصلاح السقا إلي المعاش تلفتنا حولنا فما وجدنا بلا نوابغ لا قمم جديدة ولا يوجد بديل في نفس المستوي وسبحان الله . هذا أيضا كان في المسرح إخراجيا بعد رحيل زكي طليمات ، وفتوح نشاطي ، و عبد الرحيم الزرقاني ، واحتجاب نبيل الألفي وحمدي غيث وغياب كمال يس عن الساحة وجدنا المسرح بلا قمم وبلا شوامخ .. أين البديل ؟ ولماذا لم نجد قمما في نفس مستوي الراحلين والغائبين والمتقاعدين لا ندرى ؟؟؟

ونعود إلي تلك العروسة البسيطة .. التي تمثل عندي مصباح علاء الدين السحري . الذي يحقق حلما إنسانيا يحتاج إليه كل إنسان مصري بشكل عام ، وبالأخص ذلك الطفل المصرى المتعطش للفن والثقافة والمعرفة من خلال هذا العالم السحري العظيم .

ومن هنا أيضا لنا أن ننوه إلي أن هذه العروسة التي ولدت بمسرح القاهرة للعرائس ولدت قوية وعملاقة ولكن ؟!! في لحظة من اللحظات تاه منا الطريق . وأصبحنا نفكر في وظيفة للعروسة والمسرح غير الوظائف البنائية وأصبحنا نحول

برامج المعاهد الاشتراكية ، ومحاضر الطلائع إلي فن من فنون العرائس ، في هذه اللحظه تناساها الشعب وأحجم الأطفال عن مقولات المضمون في مسرح العرائس واحسن الجميع يتعارض ما يتم ترسيخه في المنزل والشارع والنادي والمجتمع المحيط بالطفل وما يقدم علي لسان العروسة حين تنطق ، لكن المسرح وبعد أن تبين له الخط السليم عاد يصارع القوي الخفية التي تمنع سيره في الاتجاه الصحيح ، وتمسك بضوء هادىء هو شعلة في المصباح لتحمل أفكاراً أخلاقية ، ذلك المصباح السحري إلي قلوب كل الأطفال برغم كل الصراعات . ولذا بقي شيء واحد . لقد نضجت العروسة ، وأصبحت في خبرة وسن يؤهلها إلي دخول المدرسة ، إنه الطريق الذي لابد وأن تسلكه . أن تحمل إمكانياتها لتدخل إلي الفصل الدراسي كلما احتاجت له ، ولنقلْ لكل العاملين في هذا الحقل كلمة هي ؟ كلما ستتعلم وتجرب كلما ستعلم .

وأحب أن أؤكد أن زمنا كبيرا أمضيته في التحاور مع مفردات هذا المسرح والاطلاع علي ما فيه بشريا وعلميا وعرائسيا . ووقفت علي بحوث مستفيضة لكنها صبية الأركان أو الأدراج أو العقول ، فالجميع يدرك أن المسرح العرائسي بدأ منذ الزمن الفرعونى الذي كان متفوقا في العروسة عن المسرح اليوناني وذلك في مجال التراجيديا والكوميدا بل إن المسرح الأغريقي أخذ فكره الماسك ؟ الأقنعه عن مسرح العرائس المصري ، الجميع يدرك أن استلهام مفاهيم الدراما المصرية التي وجدناها في الكتابة الهيروغلوفية الواردة في بعض أوراق البردي والمنقوشة علي جدران بعض المعابد - يفصح منها أن المصريين كان لهم مسرح شبيه بالمسرح الأغريقي ، وأن طقوس العبادة كان يصاحبها التمثيل (١) ، ويعلمون أن جهد د. لويس عوض

(١) راجع تاريخ مسرح العرائس للفرنسي بنديت ٣٩ - ٦٩ جزء والألماني فيدمان (كتابه عن الشعر المسرحي في مصر القديمة . لكني أختلف مع صاحبه لأن الشعر ظل حبيس الطقوس الدينية بالتالي لم يخرج منه إلي الدراما . بمعناها ومفهومها القديم والمعاصر .

في كتابه في أدبنا الحديث قال : « إن المسرح في مصر القديمة نشأ في أحضان الدين ، ثم ترعرع وشاخ ومات في أحضان الدين ، ولم يحدث وخرج المسرح وجابه الإنسان » وبالطبع هذا الرأي علي غير ما كان القصص الأدبي في العصور القديمة (١) فقد دلت النقوش وبالبرديات علي أن هناك نصوصاً تحكي قصصاً تمس حياة الأنسان العامة ، وأنها ليست قاصرة علي المسائل الدينية ، بل كانت تعالج المسائل الدنيوية ، وكانت القصة تأخذ شكل الأسطورة (٢) والقصص الخاصة بالمغامرات مثل مغاورات (حوركيست وست) وهي قصة تدور أحداثها في بيئة شعبية ، وكذلك القصص الفلسفية والصراع الأزلي بين الخير والشر . والرحلة إلي العالم الآخر ، ومسرحيات مواسم الأعياد في الربيع " عروس النيل " حين يحتفلون بعودة أوزوربس إلي الحياة المتجددة في الوادي (ويعلم الجميع أن النساء المصريات قديما المصابات بالعقم كن يشتركن في مثل هذه المواكب وهن يحملن علي رءوسهن عرائس يمكن تحريكها بالخيوط ويمثلن بهذه العرائس أسطورة مصرية قديمة تتناول موضوع النسل والإنجاب .. كانت العرائس عنصراً أساسيا لا رافداً لأعمال السحر ، وعلي الخصوص بالنسبة لأعمال السحر الأسود المقصود به إيذاء الأخرين ، وكان المصريون السحرة يشكلون عروسة من أية مادة أولية كالصلصال أو الشمع أو الخشب أو ورق الشجر المقوي واللحاء ثم يركبون فيها أثرا من الشخص المطلوب إيقاع الأذي به كخصلة من شعره أو قطن من ثيابه . ويقوم السحرة بعد ذلك بإعداد ثياب تماثل ثياب هذا الشخص ثم يلبسونه للعروسة ، ويبدأون في التعاويذ وذكر الأسماء والطلاسم . الجميع يعرفون العادات الجوهرية التي كانت تؤدي الدواب فيها دورا جوهريا مثل صنع عروسة علي شكل عجل يوضع بجوار الدابة (الجاموسة)

(١) أدب الفراعنة جزءان – سليم حسن

(٢) المسرح والأسطورة – أمين بكر .

في حالة أخذ وليدها منها . وذلك حتي تحس الأمومة وتستمر في در اللبن . لأنها إذا أحست ببعد وليدها انقطع لبنها . وهناك عند الفلاح خيال المآتة . ويعلم الجميع وهم واعون بأن العرائس المتحركة التي كانت تؤدي أدوارا تمثيلية فقد كانت هذه العرائس مرتبطة بالعقيدة الدينية ، وتقوم بالاشتراك في بعض الطقوس - عرائس وفاء النيل - عرائس تحكي قصة إيزيس وأوزوريس - عرائس تحتمس . من بعد حرائس أحمس . هذا إلي أنه ثمة حقيقة لا تدع للشك مجالا كما يقول ناجي شاكر وهي أن العرائس القديمة كانت أيضا تقوم ببعض الأعمال المسرحية التي تتعلق بالأمور الدنيوية بدليل العروسة الذئب ذات المفاصل والفم المتحرك والموجودة في متحف اللوفر بباريس .

ملحوظة :- للدارسين هناك عدد من العلماء هم الذين كتبوا في إثبات وجود فن العرائس في مصر القديمة هم لودن Luden و ديو دور Diodore وكالكسين . Callixene وماكروب وأهمهم في نظري بروفسيور باترون Goyet الذي عثر في عام ١٩٠٤ علي مسرح كامل للعرائس الخشبية ، وقد ورد يقاموس لاروس وصف لأحد عروض العرائس في مصر القديمة - فيه نري أن العرض كان مقسما إلي مناظر وفصول ، وأن الكهنة كانوا ينشدون أشعارا للتعليق علي الأحداث وتوضيحها (١) ومن هذا يخلصون إلي أن العرائس كانت موجودة فعلا في مصر القديمة وكانت تقوم بأداء وظيفتها كوسيلة تعبيرية تمثل الدراما المصرية الخالدة فالمصريون القدماء هم الذين أورثوا المحدثين خفة الظل ، وطلاوة الروح ، والقدرة الفائقة علي

---

(١) نقلا عن بردية فرعونية ما نصه عن العرض :-

في المنظر الأول : نري ايزيس تبكي وتنحب علي زوجها أوزوريس وتحكي ما حدث قبل ذلك وتصوره

في المنظر الثاني : نري عرضا لمجهودات ايزيس في البحث عن زوجها في النيل مع عرض لأماكن واقاليم الوادي

في المنظر الثالث : تعود إيزيس إلي النحيت علي جثة زوجها بعد أن عزت عليها وتنتهي التمثيلية بالموقف العاطفي المؤثر الذي أعاد الحياة إلي أوزوريس

السخرية والتبكيت]

الجميع هنا في مسرح القاهرة للعرائس يعرفون كيف انتكست الدراما المصرية بمسرحها وعرائسها ، واختفي منها ما كان يعرض علي الجمهور علنا ، وما كان يؤديه الكهنة سراً في المعابد ، وهم لا يقرون مقولة من قال بأن الحياة المسيحية القبطية وما تلاها من الحياة في ظل الإسلام الذي توالي أمرهما علي مصر مقولة إنهما كانتا حربا علي النشاط المسرحي عامة . وإنما هو عزوف عن العروسة لأسباب أخري غير الحل والحرمة . لأن العرائس من السهل عليها أن تنقلب علي العراقيل التي وضعت أمام نشاطها التمثيلي أو وظائفها الأساسية الأخري – مثل السحر والطلاسم ، وعالم الأطفال ومخيلاتهم ، لكنهم يعلمون أن المسرح عاد إلي نشاطه في القرن السادس عشر فازدهرت المسرحية المدرسية ثم تطورت مدارس العروسة التي كانت موجودة في القرن الثامن عشر بعد مسليات الآلام والمعجزات والتمثليات التي تتناول حياة العذراء والقديسين . وقد اعتمدت الكنيسة علي العرائس لنشر الوعي الديني ، وتقديم المواعظ في صورة درامية مؤثرة تصل مباشرة إلي قلوب الناس فقد أصبحت العرائس تقوم فعلا بعمل دعائي ديني في الأحتفالات والأعياد الدينية للقديسين وعادت العرائس بالتالي لتمثيل مكانتها في قلوب الجماهير . [يتلاحظ أن الأرثوذكسية القبطية المصرية وما يتبعها من كنائس لم تسن طقوسا خاصة بالقديسين والأعياد ذات مهرجانات أقنعة أو عرائس أو تجسيد قصص العهد القديم في أساطير يمثلها الجمهور في الشارع كما هو في أوروبا]

لكن فجأة انقلبت الكنيسة في أوروبا علي العرائس مرةً أخري في حركات إصلاح مذهبية أحيانا ، فحرمت علي العرائس (١) مرة أخري تقديم القصص

---

(١) يقول الأستاذ محمود المغربي إنه بالرغم مما يشاع عن الإسلام وكراهيته للعب والتماثيل والصور لدلولتها الوثنية فقد جاء في ربيع الأبرار للزمخشري حديث السيدة أم المؤمنين عائشة .. ومعني حديث عائشه عن الفرس اللعبه ذي الاجنحه أن الإسلام لم يفكر في القضاء علي العروسة ما دامت تستعمل في اللعب والخيال البرئ .

الدينية أو الشخصيات المدنية – ولكنها أي الكنيسة لم تستطع أن تمنعها من تقديم القصص والبطولات الشعبية . وفي مصر كما يقول : الأستاذ صبري ، وحسب ما ورد إلينا من معرفة أنه لم يرد أية إشارة عن مسرح العرائس في الفترة التي تلت حكم البطالة من بعد العهد الفرعوني . وحتي عصر الفاطميين ، فقد ظلت الدراما المصرية في سباتها العميق حتي أيقظتها لهفة الجماهير العطشي إلي الارتواء الفني في أشكاله التقليدية والمستحدثه ، ثم خرجت الدراما المصرية بعد هذه اليقظة في ثوب آخر يتلاءم مع الظروف البيئية والأجتماعية الجديدة التي سادت في عصر مختلف تماما عن العصر الفرعوني في الظاهر والباطن .

والأحاديث في مسرح العرائس ليس فقط مع نجوم المسرح بل مع العرائس المعلقة في الاستوديو ، والتي تمثل تاريخا ، وتحكي روايات كثيرة . هذه العرائس أيضا قالت لي : تعالي نرحل سويا عبر التاريخ إلي الماضي واقرأ ما تراه في العيون وبين الجوانح . انظر . البداية عند انتقال خيال الظل من الصين إلي البلاد العربية عن طريق الهند وفارس ، ثم انتقل إلي مصر عن طريق سوريا ، ومن مصر إنتقل إلي المغرب العربي . ومن الطريف أنه كان هناك ثمة ظاهرة جديرة بالتقدير . وهي أن العرائس كانت تقدم التراث الشعبي للمنطقة التي تقوم بها . وكانت تكيف نفسها لتصطبغ بالخصائص الذاتية والمشكلية والموضوعية للتراث الشعبي – وتعتمد أساسا علي تقديم شخصيات وأبطال وأساطير نابعة من هذا التراث – وقالت العرائس :– كان مجيء خيال الظل إلي مصر في عصر الفاطمين القرن الخامس الهجري – الحادي عشر الميلادي –) ومن المعروف أنهم كانوا علي ولع شديد بالفنون باعتبارها من مظاهر الأبهة والفخامة التي كانت طابعا من هذا العصر الإسلامي بأسره – والمعتقد أن خيال الظل ظل حبيسا فترة في قصور الفاطمين لتسلية الأفراد وضيوفهم والمقربين إليهم . ثم خرج بعد ذلك إلي الشعب في الترويج

للدعوة الفاطمية . وعرفت من العرائس هذه المعلومات :-

- سنة ٧٧٨ ه السلطان شعبان صحب معه خيال الظل إلي الحج

- الملك - الناصر صلاح الدين الأيوبي - مد عرض العمل علي القاضي الفاضل عرضا لخيال الظل ليري هل كان هذا الفن حلالاً أم حراما ؟ فقال القاضي تعقيبا علي التمثيلية الظلية التي شاهدها " رأيت موعظةً عظيمةً .. رأيت دولا تمضي ودولا تأتي "

- ومعني هذا أن خيال الظل لم يكن مقصورا علي تقديم الموضوعات الهزلية والمواقف الفكاهية المقصود بها التسلية وقتل الوقت فحسب ، بل كانت تقدم أيضا التمثيليات التي تقوم علي الأفكار الجادة والتي كانت تتناول الموضوعات التاريخيه يقصد الوعظ والعبرة بما تشمله من الأحداث والشخصيات حتي صارت محل إعجاب القاضي الفاضل ، وكان من أبلغ أدباء عصره ومن النكسات التي قابلها خيال الظل كان ذلك في سنة ٨٥٥ .هـ وكما ورد في كتاب " التبر المسبوك للسخاوي : إن الملك الظاهر أمر بإحراق عرائس خيال الظل ، ومنع العرض بل منع العروض الظلية - كما أخذ علي لاعبي الخيال عهودا بألا يعرضوا فنونهم علي الناس .. وتقول العرائس لي ما لم تقله لغيري عن حادثة الحاكم بأمر الله الفاطمي وأخته ست الملك . عندما قابله أهل الفسطاط - وفي تعبيرهم عن الظلم الواقع عليهم أعدوا له عروسة كبيرة - ووضعوها في طريقه وفي يدها شكوي وما أن أخذها وقرأها حتي وجدها مليئةً بأقذع الشتائم والسباب .. وأمر بالقبض علي المرأة وأكتشف بعد القبض عليها أنها عروسة من جريد وقماش فماذا فعل .. ؟ أمر بعد ذلك بإحراق المدينة . والمدينة هي الفسطاط ونهبها .

وقالوا لي . لقد انتشر بعد ذلك خيال الظل حتي إنه كان يقدم في الحفلات العامة والمقاهي والأفراح - كانت معظم التمثيليات (البابات) تدور حول نقد المظالم

التي كانت تعتصر الحياة المصرية . أو حول كراهية الأعداء . وكانت عرائس خيال الظل عاملا مؤثرا من عوامل مهاجمة الصليبيين ولعبه الشهود ضدهم مثال ذلك مسرحية تمثيلية (حرب العجم) ويدور موضوعها حول السخرية بالصليبيين - كان اللاعبون أنفسهم هم الذين يقومون بتأليف التمثيليات وصياغة حوارها وأشعارها وأزجالها ويلحنون أغانيها . وكانوا كذلك يتكبدون المواقف الفكاهية والنكات الساخرة . وتقليد الشخصيات الحاكمة المتطرفة السلوك . فجاءت الموضوعات ما بين سياسية واجتماعية .

وفي كتاب [الفاشوش في حكم قراقوش لابن مماتي] . جاء فيه نموذجا لشخصية الحاكم الذكي المملوكي الفني الظالم المستبد برأيه وأشبعها سخرية - وألف حولهما النوادر الساخرة والحكايات اللاذعة . وسرعان ما تلقفتها الأيدي - أيدي لاعبي العرائس ، وتناولوا هذه الشخصية وجعلوها محوراً - تدور من حوله قصص وتمثيليات جديدة تعبر بصراحة عن وجهة نظر الطبقات الشعبية ، ورأيها في حكم المماليك والأتراك - هذا إلي جانب أن اللاعبين الآخرين الذين لم يرتفعوا إلي مستوي التأليف يتبادلون هذه الروايات ، أو التمثيليات ويتداولونها مشافهة فيما بينهم - وبالتالي فقد تحولت هذه التمثيليات في النهاية إلي شيء آخر غير الأصل - ونظرا لعدم اهتمام الأدباء والمؤرخين بالنصوص العرائسية لتعاليهم عليها واعتبارهم إياها من الأدب الشعبي الذي لا يرقي إلي مستواهم الرفيع - فقد اندثرت هذه النصوص بانفراط اللاعبين الحافظين لها - الشذوذ الجنسي الذي كان منتشرا بين لاعبي عرائس خيال الظل (ولا تنسي أنه كان لهم معجبون) ثم . بلغ الأمر مداه من الخطر عندما كان الحكام المنحلون مشجعنن اتجاه عرائس خيال الظل في هذا السقوط والانحلال الخلقي الشاذ وباعتبار ما كان - الحاكم المنحل كان يشجعه ، والحاكم المبتذل يتركه ولا يمنعه ، والكاكم الفاضل كان يحاربه ويمنعه ويأمر بحرق

العرائس وكان الحارق اجقمق - الظاهر بيبرس .

ورغم هذا النشاط الضخم لعرائس خيال الظل لم يعثر لهذا النشاط علي أي أثر إلا علي مجموعة لابن دانيال - وجدت في مخطوط قديم عثر عليه مصادفة وحفظ بمكتبة أحمد تيمور باشا رحمه الله ، ثم انتقل الآن إلي دار الكتب المصرية ، وهناك نسختان أخريتان من المخطوط إحداهما بمكتبة الأسكوربال بالأندلس والأخري بمكتبة استانبول بتركيا وهمست عروس في أذني . (لا تنسي بابا ابن دانيال) . قلت الناس تعرف عنه من كتابي د. علي الراعي ود. ابراهيم حمادة . قالوا ما دمت تسمع لنا وتنوي أن تجلس إلي كل منا فمن حقنا أن تفصح عما نريد والأمر شوري بيننا ؟؟ خجلت . انتظرت صامتا ؟ نطقت أحدي الدمي ؟؟ قالت : ابن دانيال هو شمس الدين محمد بن دانيال الموصلي الملقب بالكحال . ولد بالموصل عام ٦٤٦ هـ . وهي تساوي ١٢٣٨ .م وفيها تعلم الحديث والتفسير والعلوم والآداب - وبقي في الموصل حتي بلغ التاسعة عشر - ثم شد رحاله من بعد ما تعلم ما يتعلمه كل راغب في المعرفة . شد رحاله إلي مصر - المحروسة . حيث إنها كانت تتمتع بالأستقرار السياسي - في ظل حكم الظاهر بيبرس وبعد هزيمة المغول ، حتي أصبحت القاهرة ملاذا لعدد كبير من المفكرين والعلماء وأهل الفقه والعلوم . فرارا من حكم المغول الذي كان في العراق .. كانت بيئة بن دانيال الأولي - حافلة بألوان من الفوضي والقلاقل السياسية مما انعكس علي حياة الناس ، وكانت القاهرة قبل حكم الظاهر بيبرس مرتعا للخلاعة والمجون والعربدة فأجري الظاهر بعض الإجراءات الإصلاحية وعرف عنه تخريب الحانات وإراقة الخمور وإغلاق بيوت الدعارة وإنزال أقصي العقوبات بالمنحرفين من ذوي الشذوذ - ومن المعروف عن ابن دانيال أنه أكمل دراسته الأدبية علي يد أحد الأدباء المصريين ، كما أكمل دراسة الطب والعلاج بالعقاقير الطبيعية . وتخصص في طب العيون وتكحيلها ، لهذا كانت

كنيته الكحال – وكان يمارس الطب أثناء النهار – ويقدم عرائس خيال الظل عندما يحل الليل .

ومن المعروف عن أبن دانيال أنه كان أديبا أريبا ظريف القول بديع العبارة خفيف الروح مسرفا في حب اللهو والمجون كدأب العراقيين . وكان أيضا مسرفا في ممارسة الملذات الجسدية ما كان منها طبيعيا أو شاذا . وكان لديه أيضا قدرة علي قرض الشعر في كافة المقاض .

وأحسست بخجل العروسة من الحديث الأخير وكأنما كانت تعتذر عن بداية الحديث الطيبة .. وعن مقولة جو ستان لوبون وما نقلته زميلتها عن كتاب الحضارة المصرية من أنه عثر علي لعب عرائسية رقيقة الصنع تتخذ وضعا دراميا لاستعمالها في لعبهم وبعض هذه العرائس كانت لها مفاصل لتحريكها ولامكان تغير أوضاعها . وكانت الأعلي المعلقة بأعلي الجدارية تصف ما قاله كلود سيزان Klud Sizain يصف إحدي العرائس الخشبية التي بمتحف اللوفر وهي تمثيل فلاحا من قدماء المصريين يلبس ثوبا قصيرا ويحمل بيده اليمني عصا علق بها مقطفا ويتأهب للحطو إلي الأمام في حركة تكاد تكون حية – يعلق سيزان الفرنسي علي تلك العروسة فيقول : « إن طريقة تصميمها وكيفية تحريك مفاصلها ، ووسيلتها في القبض علي العصا التي يتعلق بها المقطف – لا يدع كل ذلك مجالا للشك من أن العرائس في مصر القديمة كانت علي مستوي رائع في الصياغة الدقيقة والفن التعبيري .

لكني سمعت طبولا تتسرب دقاتها إلي أذني ولمحت سيدة فاضلة هي صفيه حمدي التي تصنع ملابس كل العرائس قالت . إن الفكرة هي الا تغمض عيونك عن شقاوة كل العرائس بل تضعها أمام عينيك ثم تحاول أن توجههم إلي الطريق السليم . فكل عروسة هنا هي شخصية محبوبة يحبها الأطفال .. ويحبها الكبار ونحبها نحن ممبتدعوها ونحاول مساعدتها بشتي الطرق حتي تنطق . ولكن علي ألا تلقي

دروسا مباشرة كما فعلت هذه التي تحدثت عن ابن دانيال ، وإنما الغرض هو أن تبين نفسها علي المسرح . هذا عملها ، فالطفل مثل الكبير تماما يجب أن نشاهد نفسه علي المسرح . والبديل هو هذه الدمية . بها يجب أن يري مشاكله ، ويري محاولة لإيجاد حلول لهذه المشاكل ..

وقال الأستاذ صبري صالح : لعل العرائس ضاقت من قلة العمل والإنتظار الطويل للاعتمادات والموافقات والشئون البيوقراطية التي تسببت في أن تظل في مكانها معلقة وهي لا تؤدي وظيفتها التي خلقت من أجلها . لعلها ضاقت بمراقبة اللاعبين ، ومديري الإنتاج ومنفذي الديكور والملابس ومديري الحركة المسرحية وتاقت للمشاركة في هذا اللعب – عندئذ أرهفت السمع وأعملت الخيال وتبدي لي الموقف علي أنه تمثيلية طيف الخيال ؟!

نعم . إنها كوميديا من نوع الفارس تعكس صورة مجسمة من واقع الحياة المصرية في القرن الثالث عشر الميلادي بكافة ما فيها من تقاليد وعادات وتحكيها بأسلوب ذلك العصر ..

بطل هذه التمثيلية يسمي الأمير وصال . وله صاحب يلازمه هو [طيف الخيال – وينوي البطل أن يتوب إلي الله بعد أن عاش حياة حافلة بالملذات العادية ويؤيده في ذلك صاحبه طيف الخيال – ويرفع الأمير وصال رغبته في الزواج إلي السيدة أم رشيد الخاطبة وهي امرأة داهية تمتهن مهنة الخاطبة للتوفيق بين الرجال والنساء ومعها زوجها الشيخ عفلق – وتختار الخاطبة عروسا اسمها – ضبة بنت مفتاح . ويبدأ السعد وتبدأ الأفراح والطبول والزقة والتقاليد والأمير راكب حصانه – ويتوه الجميع مع حلم الليلة السعيدة وسط الغناء المشبع بالسعادة . لكن ؟!

ما إن كشفت عن وجهها الخمار – إلا وكشفت عن قبح لا مثيل له . شهقت معه شهيق الحمار وإذا هي من أكبر الدواهي بأنف كالجبل ، ومشافر كمشافر الجمل ،

وأجفان مكحولة بالعمش ، وخدود مدرجة بالنمش .. وتكملة الصورة والحدث - عجيب وغريب

وفي زاوية من المكان وجدت عروسا غريبا - والغريب يعرفه أهل القرية من النظرة الأولي . إنها عروس رومانية - أحضرتها الخبيرة الرومانية دورينا فأنا سيسكو نظرت إليها خلت أننا لن نعرف لغتها . لكن الفنان رفعت الشربيني أسرع يهمس في أذني - لا تخشي شيئا - العروسة لغتها دولية وإلا كيف يعرف الطفل في فرنسا أو أيطاليا أو رومانيا أو برلين ما نقدمه إليه من فن ويتجاوب معه وهو فرح وسعيد . وعرفت أن العروسة كانت من عرض يسمي حلم حطاب وأن صانعها كان الأستاذ بدر حمادة وأنها جاءت لتقص حكاية حطاب لم يكن يميل كثيرا للعمل ، وذات مرة في حلم جميل . رأي الحياة تدب في فضلات عمله في الغابة لتخلق أناس صغيرين .. نعم هكذا ترجمها المترجم صلاح السقا . صغيرين حلوين . ابتهج الحطاب كثيرا للمفاجأة وسعد بها . ومن بعد أفاق الرجل من حلمه ليغير من أسلوب حياته ويجرب أن يكون إنسانا نشيطا . راغبا في العمل الذي يمنح الإنسان الرضا . كان هذا حلم الحطاب تولي تحقيقه بعض فناني مسرح العرائس لتدب فيها الحياة من خلال الخيوط لأشكال صغيرة تعطي شبابا لا يشيخ . لكن العروس بكت ورائحة الحريق تحيط بدموعها وهي تخبر أن كل من كان معها في مسرحيات (حلم حطاب أو فتاة تبحث عن أغنية أو مسرحية النص نص معجزة العصر لكاتبها د. يوسف أدريس . قد احترق ؟ لحظات حزينة . ماذا ؟ كل ما جاء علي يد خبراء رومانيا وبولندة والدول الاشتراكية ضاع في الحريق - ومعه ناتج فكر مصري آخر .. رحماك يا الله .. بقي من هذا إبداع نجلاء رأفت وفاروق عبد الله - ورفعت الشربيني - كاريمان فهمي - كريمة أحمد - رجاء شاهين - فايزة هويدي - أحمد صالح - عزيز عبد الشهيد - عصمت البلك - وعرائس أخري أنتجتها الورشة مؤخرا - أما

أعمال المسرح الروماني - بوخارست - ومسرح صوفيا للعرائس - فلم يبق من تعاونهم إلا التاريخ الذي سيأتي بيانه حين نبدأ الحوار مع عاشق العرائس - صلاح السقا ..

ولكني أجد من واجبي أن أذكر بالفنانين الذين أضاءوا الأضواء في هذا المسرح من قبل .

فرقة الماريونيت :-	فرقة القفاز :-
فكرى أمين .	أحمد أبو النجا .
نعيمة مصطفى .	أحمد رأفت .
عنتر حافظ .	أحمد عقل .
لطفي السيد .	أحمد فؤاد .
صبري صالح .	بهيجة عمارة .
نبيل صلاح الدين .	دولت حسن .
محمد شاكر .	محمد نوتيو .
فوزية عبد اللطيف .	محمد سلطان .
مريم عبد اللطيف .	محمد فريد .
سميرة الويشي .	محمد عبد الله
عايدة رياض .	مصطفي رجب .
نور الدين ياسين	محمد عبد ربه .

مع عشرات من الفنين في مختلف حرف المسرح والورشة والتسجيلات الصوتية

الفارس الذى لن يترجل .

قبل أن أجلس إليه أو أسمع منه . ذهبت أسأل عن رحلته الطويلة الممتدة . فقد عرفته في صدر شبابنا لكن فرقت بيننا دروب الحياة . تتبعت جهده الرائد زمنا . نعم . لكن التفاصيل ليست متتابعة عندي ، كان اللقاء مبكرا عندما حاول أن يكون ممثلا ، ورغب في اجتياز أمتحان التمثيل للمعهد العالي للفنون المسرحية . ومن قبل كان زميلا في فرق التمثيل بكلية حقوق عين شمس (القديمة بالعباسية) ثم .. انقطع الخيط لألتقي به مسئولا عن مسرح الفنان الراحل محمود شكوكو عن العرائس بحديقة الأزبكية قبل نهاية الخمسينات . ثم وهو يعمل مع صديقي وصديق كل عاشق لمصر المرحوم صلاح جاهين علي مسرح معهد الموسيقي العربية .. ومن بعد متابعة كلما حملت أولادي إلي مسرح القاهرة للعرائس . ومجاملات . ومحاولات للفهم والاستيعاب وفي كل مرة كانت أسئلتي تطرح بين ابتسامته ؟؟ لماذا العرائس ؟؟ فيضحك ويقذف بكتاب علي مكتبي ؟ اقرأ . أعرف . أذهب إلي المرحوم رشدي صالح . أجلس إليه . هل تري ما يراه هذا الرائد . أتحسب العروسة شكلا من أشكال الفنون الشعبية ؟ أحقا هي وسيلة تعبيرية قادرة علي استيعاب المعاني والأفكار وإيصالها للجمهور شأن أية وسيلة فنية أخري ؟ ويجيب الرجل – وأعود إليه – وألتقي عنده بالدكتور عبد الحميد يونس ويتواصل الحوار . هل العروسة (الدمية) يمكن أن تتوجه إلي الأطفال ولا تستطيع مخاطبة البالغين ؟ فإذا ما التقيت بالأستاذ نبيل الألفي سألته ؟ هل تغني العروسة عن الممثل البشري . فإذا صادفت أستاذنا فتوح نشاطي حاصرته . هل تلتزم الحركة الطبيعية للعروسة بالشكل الطبيعي للإنسان . ثم أدق الباب علي الأستاذ راجي عنايتوسؤالى لا يفارق شفتى هل فن العرائس فن طارىء حديث كالسنيما والتلفزيون

وأجمع كل هذه الإجابات وما يثيره الجدل المسمر من أفكار وأراء – وأمضى بها كلما سمحت الظروف إليه . إلي عاشق العرائس و الرجل لم تفتر إبتسامته بعد برغم السنين بين كل لقاء والآخر . لكنى وفى عام ١٩٨٩ عزمت على أن أتسلل إلي هذا العالم من نافذته لأعرف بعضاً من الإجابات الصحيحة . قد لا أجد فى هذه المرة جميع إجابات الأسئلة التى تتصل بجاماليات هذا الفن . ولكنه جهد ودعوة ليس لى فقط بل للآخرين ، لكل المهتمين بالغد النبيل ، لكى يكون اهتمامهم بمسرح المعجزة وفن العرائس أساسا للتفكير السليم فى الغد ..

وفي الحقيقة فإنني قرأت مباحث تعتمد على التراث اغلمتراكم لهذا الفن على مر العصور وفى مختلف بقاع العالم ، ولكنى ركزت اهتمامى على حاضر هذا الفن المتطور والذى يتخذ أكثر من سبيل فى مصر . ووجدت أن نتائج هذا كله يمكن أن يسهم فى نشر الثقافة العرائسية النظرية والعملية إذا جازت التسمية . ولكنى وجدت أن مسرح العرائس عندنا قد سبقت فيه الممارسة والخبرة – الجهد النظرى اللازم لتدعيم الإنتاج والإرتقاء بمستواه . لذا رأيت أنه من واجبى فى الجزء الأول من هذا الكتاب (عرائسنا العزيزة .. تحياتى) أن أهتم بالجهد العملى مع تناول سيرة أحد الرواد . وأن أقدم الحصيلة النظرية مع آخر ما انتهى إليه التجريب فى بعض الحركات الفنية مع مناقشة جماليات هذا الفن فى الجزء الثانى من هذا الكتاب وهو بعنوان (فن المعجزة) حيث نلحظ هذا الفن ولغته الخاصة كوسيلة تعبيرية قائمة بذاتها .. لذا عشت لأكثر من عامين على إتصال بهذا المسرح ورئيسه والعاملين فيه . حتى عرفت كل الذى سيقرأهنا .. وكانت البداية فى عام ١٩٣٢ فى الثامن والعشرين من شهر فبراير ..

[هل رأيت طفلا يلعب بعروسته ؟؟؟]

قبل أن أبدأ فى سماع قصة حياته من البداية . تذكرت إنفعالات طفلى أنس

وانطباعاته من تلك العلاقة المتخيلة بينه وبين العروسة - حين أخذته للمسرح ليشاهد مسرحية عودة الشاطر حسن .. قال لى أنس ؟ أبى . إنك تكتب لى دائما . محبرتك هى المنبع . هى الإنسان كله ؟؟! .لكن هذه العروسة تجعلنى أتعامل معها كإنسان حى سواء بسواء . ضحكت الأم - وقال الطفل إبن السابعة إنني أحدثها وأتبادل معها الكلام . بل إننى لا أتركها قبل أن أهيئها معى للنوم . فإذا تأكد لدى وفق ما أحس به أنها نامت فعلا .. عدت إلى أحضان أمى .

رأيت أن أسمع القصة منذ بدايتها وأبحث عن هذه العلاقة السيكولوجية التى ربطت الإنسان صغيرا وكبيرا بالعرائس ؟؟ ولتكن كل حواسى يقظة حتى أتبين قصدى . نعم .. من البداية أرهفت السمع - الإسم محمد صلاح الدين عبد العزيز أحمد السقا - تاريخ الميلاد ١٩٣٢/٣/٢ - مكان الميلاد صهرجت الصغرى محافظة الدقهلية - فى شمال الدلتا ..

طفل صغير يولد من ظهر رجل بسيط - فلاح - لكنه شهير - له أجداد كانوا قديما يقلدون أهل مكة فى الرفادة والسقاية وضيافة الحجيج - الرجل متدين والأم قطعة سكر . هذا رأى الناس فى من كان جده الأكبر يسقى فى سبيل له كل ما يحتاج إلى الماء . بالمظهر وماء الورد الطفل ليس وحيدا . بل فى أسرتونفر من الإخوة كبارا وصغارا . جرى مبكرا فى الحقول وملأ جلبابه دائما بالجميز و التوت والنبق ورؤوس الخص وكثير من الفاكهة فالدقهلية أرض زراعية جيدة . رحلته مع التعليم تبدأ مثل كل أبناء الفلاحين - فى الرابعة يدفع به الى شيخ الكتاب الذى عنده عريف يتابع عمل الطلبة ومقرعة ينال بها كل عاص عقابه - البداية عند الجميع حفظ القرآن الكريم - وبالفعل حفظ محمد صلاح الدين فى كتاب الجرن جزئين من القرآن . حتى إذا أرادوا له أن يدخل المدرسة الإلزامية الإبتدائية كان عليه أن ينتقل من صهرخت إلى قرية أخرى إسمها بقاووس هى اكثر شهرة وأكثر

زحاما لأنها تقع على مدخل كوم النور . هى قرية أخرى أكبر لها شهرة بين القرى كلها إذ أن أهلها يتوارثون مهنة واحدة هى [تجبير الكسور] ويقال لهم المجبراتية . وكانوا اكثر شهرة من كل أطباء العظام على مستوى المملكة (مملكة مصروالسودان) فإن سألته فمن أين هذه البذور المبكرة - قال فى حده - لا أحد فى عائلتى له علاقة بالفن وكنت أنا أسخر من إخوتى البنات اذا وجدت فى أيديهم عروسة من القش أو القطن الرخيص وأقف أمام خيال المآته فى الغيط أحملق فيه وأراه شيئا شديد البلاهة . لكن والحق يقال كنت شديد الولع بأشياء أخرى تحدث على مستوى القرية أو فى بلدة سنباط التى بيننا وبينها ليس أكثر من أربعة كيلومترات . وسنباط هى الفن والموسيقى والغناء والراقصات (الغوازى) وأصحاب المواويل الحمر والطرب القديم الأصيل . ومن سنباط تخرج الفرق لإحياء الأفراح والحفلات الخاصة والحفلات الدينية خاصة وفيها يختلط فن المديح والإنشاد بفن الصهلله والصهبجة والرقص والغناء - ان سنباط كانت تقع على الضفة الأخرى من نهر النيل بلدتنا دقهليه - وسنباط غربيه . ومن هناك ترقب قرية ميت دمسيس المقابلة لصهرجت الصغرى تماما - الكون رحب وفسيح والفضاء يحوى أحلام الطائر الصغير الذى يريد أن يحلق فى السماء . لكنه يخشى أن يصبح كل هذا الفضاء الواسع أقل من شبر إذا ما كسر جناحه لهذا تعلمنا الحذر منذ الصغر . من هذه القرى عرفت معنى الفن وعاشرت الفنانين وانتقل الى وجدانى كل ما وقع فى عالمى من غناء وإستقدام للفرق فى الأفراح حسب تقاليد مصر فى ذلك العهد (المولد النبوى - رؤيه الأهله - ليالى رمضان - حفلات الحج - حفلات الموالد من أولياء الله وآل البيت - الطهور - الزواج .) فالعوالم من سنباط يحترفون هذا الفن إحترافا ويهتم أعضاء الفرق بالأهازير والأغنيات الخفيفة - وهى محتجبات عن نظر الرجال فإذا خلت لهم الدار والنساء - كانوا على حرياتهن - وبالطبع يسمح لنا ونحن صغار بما لايسمح له به

ونحن كبار . وفى القرية الأخرى يقام مولد مارى جرجس للأخوة أقباط مصر . وفيها يخرج الناس كيوم حفل وفاء النيل - كان هذا المولد ومولد أبوحصيرة عند اليهود نظرا لسماحة الإسلام يضافان إلى اعيادنا القومية فإذا بصفحة النيل من كثرة المراكب والفلك التى تحمل (الكلوبات) المنيرة كأنها بلدة برودواى فى أمريكا . مراكب - بواخر مضاءة - موسيقى - مرح -طعام من كل لون - وجميع ألوان الفنون .. أعتقد أن شيئا من هذا دخل إلى سويداء قلبى وتسرب ليوجد النزعة الفنية عند طفل القرية الصغير . فماذا يفعل صاحب الكتا بعمنا الشيخ محمد البرعى (كان رحمه الله) مولانا يرسل فى أثرنا العريف يترصد أخبارنا وينقلها بحزافيرها إلى صاحب الزُخمة والفلكة - وياويله .. ولم يكن أمامنا بعد الضرب لكى يبرد القدم إلا أن نلقى بأنفسنا فى النيل لنسبح أو نصيد السمك باليد . ونرجع إلي القرية ومعنا عشاء أهل الدار مجانا لكن أمى كانت تشفق على من غضبة الشيخ . لذا فإنها ومن بعد صلاة المغرب ترضى أن نتسرب من الدار إلى حيث سامر القرية ؟! نعم كل قرية كان بها سامر - أو قهوة - أو حانه - وكان تجار القطن هم أيضا أصحاب الحانات التى تسترجع الذهب الأصفر الذى دفعتمنا للذهب الأبيض ولكن بطريق غير مباشر . وفى أرض السامر لا بديل للحكواتى - القادم من بعيد أو من أهل القرية الذين قبلوا القيام بهذا الدور الهام فى الحياة . وعلى هذا المواطن ان يكون أريبا خفيف الظل صاحب ذاكرة فوتوغرافية - يحفظ الشعر والبطولات القديمة - ويحكى عن كفاح الوطنيين ضد الإنجليز لكن هذا لم يكن ليدم طويلا إلا فى الليالى القمرية أما فى غير هذه الليالى أو الأجازات . فإننا لا نجد الوقت لغير التعليم فالمدرسة الإبتدائية بعيدة نمشى إليها زمنا مقداره ساعة - ونرجع فى ساعة والدراسة من الثامنه والنصف صباحا إلى الثالثة بعد الظهر - يوم مشحون بالدراسة العلمية والثقافية والهوايات والنشاط الرياضى . وكانت الحصة خمسة

وأربعون دقيقة واليوم به تسع حصص أين ذهب تعليم زمان . لا ندرى ؟؟ يوم كامل فى الدرس والتحصيل وبناءالجسم السليم والعقل السليم . فما يبقى بعد العودة - إلا النظافة والواجب ثم النوم . حتى اذا إنتهى الفتى من الدراسة الإبتدائية ونجح فى الحصول عليها . جلس الجميع يفكرون . ماذا نفعل به من بعد .. قالت الأم في شبه قرار . يكمل الدراسة . قالوا جميعا ؟؟ أين ؟؟ قالت فى مدرسة فؤاد الأول قال الأب انها مدرسة خاصة وليست سوى دور واحد بها أربع فصول ولا يدخل التلميذ إليها إلا من بعد اجراء مقابلة شخصية وإجتياز عدد من الإختبارات . ثم للقادر الذى يمكنه أن يدفع أربعة جنيهات كاملة فى السنة - زيد على بخته لتصبح أثناء الحرب العالمية الثانية ثمانية جنيهات فى السنه وكان الموظف من بعد البكالوريا يحصل على راتب تفتح به دارا بمبلغ سبعة جنيهات .. ذان الفن رفاهية لا طاقة له بالتوقف عندها قليلا .. وأصبح علي خريطة الحياة يخرج صباحا فى الساعة السادسة تماما ليصل إلى المدرسة مشيا على الأقدام فى تمام الساعة الثامنة وعشرين دقيقة فإذا ظل بالمدرسه حتي الرابعة حيث يحصل علي ساعة عذاء . عاد إلي البيت في السادسة أو قبيل صلاة العشاء .. لا فن ؟! لكنه مضطر ان تتفتح الحياه أمام عينيه ويلحظ وهو في بلده زفتي التي بها باقي سنوات الدراسه الثانويه وهي المدرسه الوحيده الحكوميه . وكان اسمها مدرسة كشك الثانويه . حيث كان التعليم قديما يختلف في سنه ومظهره - ولك ان تتخيل رجلا متزوجا وعنده أطفال - وهو زميل لي في المدرسة الثانوية - وعلي نفس التخته . يا سبحان الله . نعم كان أولاد الأعيان والتجار وكبار الموظفين يحضرون إلي المدرسة بالكارته الخاصه بجوز خيل . أو بالركايب " الحمير " . كنت مثل البليه إلي جوار عملاق بشنبات . وعلي أن اساعده في الفهم وفي الأمتحان وفي الثانوية بدأنا نتعلم شيئا يقال له النشاط المسرحي . وسوف تدهش . لقد حضر الينا الممثل المرحوم سعيد أبو بكر مدربا

ومدرسا لفن التمثيل وليخرج لنا مسرحية " سلك مقطوع " وبالطبع رفض انضمامي للفرقه " وقال أنت مش ممثل " جايز تكون فنان . لكن مش ممثل .. لكني كنت أجلس لمراقبته والنقل عنه - وتقليد كل ما أراه عند عودتي للقرية أمام رجل أعتبره أنا فنانا . كان اسمه السيد المرشدي . ونسميه مطرب القرية وكان له مستمعيه ومريديه . اما عم سيد المغنواتي . الذي كان يجيد تقليد السيدة أم كلثوم فقد اسعده أن عمدة القرية أحضر له عقالا ليغني وهو مرتديه مثله مثل الست في بداياتها . هؤلاء مع عم بسيوني الحكواتي الذي كان مسئولا عن الصرف الصحي للقريه ومع ذلك فهو صاحب الدعايه الشقيه . والأناقه عند الروايات وابتكار الحواديت وهو صاحب الفرقه . حلاق القرية ضابط إيقاع - البقال صاحب الأرغول - صبي القهوه علي الدف - ومدرس الحساب عازف العود . فإذا اكتملت الجوقه ارتجل عم بسيوني رواية ينتهي حتما نهايه سعيدة . كان الرجل يتفنن في أختيار الملابس الزاهيه ويجعل لكل شخص في الفريق دورا وكانه حسب الحدوته .. ونجلس جميعا أمامه باستمتاع بعد صلاة العشاء . كان محدثي يحرص علي عدم الادعاء بأن الفن كانت له بذور تبذر في طفولتي . أحسست أنه عامدا لا يتحدث عن هذه الطفوله بما يؤكد أن صله خفية بالعرائس أو شئونها أو عالمها السحري الجميل . راح يتحدث من بعد ذلك علي هواه عن المرحلة الثانوية . وكانت قديما الدراسه فيها لخمس سنوات تباعا وفي السنه الرابعة يحصل الدارس علي شهادة الثقافة التي كثيرا ما كان أهل الريف يتوقفون عندها لأنه من غير التقاليد الجائزه أن يحصل الطالب علي البكالوريا ثم لا يتابع الدراسه في المدارس العليا والجامعات ؟ فهذا عيب بل عار يدل علي فقر الطالب وعوزه - كان كثير من الطلبه يلجأ إلي استكتاب فقر من موظفي الحكومة شهادة فقر ليتم دراسته الجامعية لأن الجامعة مصاريفها تعادل مصاريف الإعفاء من الجيش قديما مبلغ ثلاثه وعشرون جنيها مصريا .. الجنيه في

زمانها هو من هو .. لهذا بدأ صلاح السقا الحديث عن السنه الثانية في المدرسة الثانوية . وأكد أنه تعلم كل الفنون والهوايات والأنشطة . فكان عضوا في الجمعية الجغرافية . وكذا الجمعية الزراعية . وفي جمعية الكشافة وفي جماعات الأشغال اليدوية . وإنه شارك في صنع سجاده ١٦ عقدة . وأنه أيضا شارك في دور كومبارس في مسرحية من إخراج سعيد أبو بكر . علي أنه لا ينسي أن الشهور الثلاث للاجازه هي التي كانت تشكل الاهتمامات الفنيه وأنه لم تكن لديه عروسه يهتم بها في طفولته لكنه كان يكتفي بهذا الفارس من السكر الذي يحضره اليه السيد الوالد في المولد النبوي الشريف وكان يحافظ عليه من النمل ويشارك في زينته وإنه يتذكر يوما أن استعار من زميل أدوات التلوين ليعيد تلوين هذا القائد الفارس الذي يقبع في حجرة النوم فوق الدولاب والذي يخطي بالتحيه العسكرية منه كل صباح قبل الذهاب إلي المدرسة وإنه عندما كبر لم يكن ليقبل مثل أخوته وسائر أبناء القرية أكل العروسة الحلاوة وإنه لم يكن ليفرط فيها إلا بحضور الفارس الجديد . وهكذا شاء قدره عندما كبر أن يحرم من الفارس الحلاوه . فيذهب إلي الدوار ليصنع فارسا من قطن وتساعدة أمته في عمل العروسة متطابقه وحتي في اللون مما جعل هذا الشاب يطمع في أن يصبح عندما يكبر ضابط بحري بزي أبيض مثل ذي هذا الفارس الذي يصنع من السكر والنشاء وكانت صلته بالفرق التمثيلية والمسرحية داخل القرية بما لا يشكل التواصل بين المجتمع والمدرسة . وكان الفن يعاني من نقص في العناصر النسائيةج التي تشارك الشباب في هواية التمثيل . لكن مع هذا فإنه يسجل اشتراكه في كل سنه بروايه . مما دفعه للأمل الذي يفكر فيه . ألا وهو الدراسة في مدرسة عليا لضباط البحر بالأسكندرية وتمر السنين ويفاجأ الجميع بنجاح الطالب في الثانوية العامة ليحصل علي مؤهل معتمد من قريته . وليدفع به الأهل إلي القاهرة مع أوراقة إلي الأستاذ أمين حماد . مدير الاذاعه – ليتولي

الأشراف علي أنتظامه في الجامعه . إذا الفن كان هوايه غير ثابته بينما التذوق وحب مشاهدة الفن الشعبي كان غايه في شهور الأجازه . لكن ميولي العلمية سوف أجد لها طريقا في الأسكندرية عندما أصبح ضابطا وفارسا يرتدي ملابس البحاره لكي أصبح أكبر من هذا الضابط علي الحصان السكر الملون .

ويدهش أن أنبس مع الذاكره قدر رضاه فلا أجد إلا رغبته في أن يصبح فارسا . لكنه دائما قدري المذهب يترك القدر ليتصرف في أمره ويقود خطوته وهو لا يسأله إلي أين وأنما فقط يستعين بدعوات الصوفيه ودراويش أولياء الله علي صفوف القدر وأفعاله لذا فإنه وهو لذي يحلم بأن يقتحم مجال العلوم بشكل واضح فيسعي بنفسه إلي الأسكندرية ويتقدم إلي معهد الكمياء الصناعية .. لكن أوراقه كان ينقصها فقط شهادة الميلاد فأرجأ الأمر إلي حين إحضارها فإذا عاد إلي القاهرة - وجد أوراقه كامله قد قدمت إلي كلية الحقوق جامعة عين شمس بالعباسية . وأن المصاريف قد دفعت وأنه أصبح طالبا نظاميا بها وإن والدة طلب منه أن يستعد ليصبح وكيل نيابه أو قاض ؟؟ مثله مثل وليه في القاهرة وكان وكيلا للنيابة لشئون رقابة النشر ؟؟

ويقول صلاح السقا حملني الترام إلي الكلية وحملتني أقدامي إلي الطابق الثاني فوق كلية الهندسة وأسعدني أن ألتقيت بأصدقاء الدراسة وزملاء المدرسة . وقال " يمكن دي كانت مرحلة من مراحل المرور بطريق ليس بوعر فيه كانت ممارسة الهواية تشمل ما يسعد بشكل واسع موسع وبشكل أفضل من المرحلة السابقة فقد كانت هناك فرق الكلية للتمثيل والغناء وكانت تقدم عملين مسرحيين في كل عام أحدهما علي مسرح الريحاني - والثاني علي مسرح الأزبكية . ويجري هذا تحت أشراف مخرج كوميدي ومخرج درامي . من رجال الكوميديا عملت سنوات أربع مع سراج منير . ومحمد لطفي . وعبد المنعم مدبولي . وفي الدراما . عملت مع فتوح

نشاطي وعبد الرحيم الزرقاني . وأحمد علام . ونبيل الألفي ثم حمدي غيث . والأخير كان طالبا بالكلية حتي السنه الرابعة وتركها إلي بعثه في باريس فلما عاد .. كنا ننحاز تماما لأختياره للكلية هذا بالطبع علي خلاف منتخب الجامهة . الذي يقدم عملا كل عام علي دار الأوبرا .....

هذا ما حدث لنا – ولغيرنا من تلاميذ الجامعة الذين دخلوا اليها منذ عام ١٩٥٤ وما بعدها حتي عام ١٩٦٤ . بل قديما كنا نصنع أكثر من فريق للتمثيل . فريق ينفق عليه أتحاد الكلية ويسمي الفريق الرسمي . ثم تصنع فريقا خاصا ننتقل به من حفل سمر إلي آخر لنشارك الكليات التي لا تمتلك مثل نوابغنا في الدراما والتمثيل والغناء وسأذكر لك أسماء من زملاء الكلية والتمثيل . سعد أردش . كرم مطاوع . أكرم الدباغ . نجيب سرور . منير التوني . اسلام فارس . سعيد عبد الغني . محروس الجارحي . محمد عوض . جمال أسماعيل . فايز حلاوه . عصمت خليل . إبراهيم نافع الذي انتهي إلي عمل آخر هو وصلاح منتصر . فؤاد رضا . عصام الجمبلاطي . محمود يس . سامي الهيسوي . عبد الوهاب خليل . وكلية حقوق عين شمس قدمت إلي الفن والاعلام زملاء لهم مكانتهم أسامه البيري – كاميليا الشنواني . محسن سليم . يوسف سليمان ...

تقريبا هذا هو الجيل الذي عاش معنا الهوايه . وعاش معنا المشاركه في انشاء المسرح الحر – والعمل أحيانا في جمعيه انصار التمثيل والسينما ..

ويذهب بذاكرته إلي بدايات الدراسه . إنه كان ينوي العوده إلي الدراسه العلمية .. لكنه فوجىء برغم انه لم يبذل جهدا في المذاكره فإذا به يجتاز الامتحان الي السنه الثانيه من أول مره . بل وبتقدير جيد .. لم يحصل عليه من بعدها وان كان قد انتهي من الدراسه بدون رسوب !!

وهكذا انتهت ميوله القديمه . ونام في صدره حلمه بالحصان الحلاوه . وفكر في

ان يكون طالبا في المعهد العالي للتمثيل لكنه ارجأه حتي يتم قيده في جدول المحامين . وانضم إلي فرقة الثلاثي الصامت (ابو بكر عزت - عبد الرحمن أبو زهره - زين العشماوي) ممثلي مشاهد البانتوميم وكان هو يؤدي دور من يتغيب عن العرض . ثم انه قام ببطولة مسرحية جمعية قتل الزوجات وشاركته نعيمة وصفي العرض - وقدم مسرحية عزيزة هانم اخراج فتوح نشاطي مع جمال اسماعيل ومحمد عوض وسعيد عبد الغني - الصحفي بالأهرام .

ثم أصبح الجميع وبعد العدوان الثلاثي يؤدون الخدمه العسكرية في مكان واحد فانضموا جميعا إلي الشئون العامه لوجود وجيه أباظه بها . وكونوا مسرحا للترفيه عن الجنود أثناء اداء الخدمه العسكريه . وكانت عروض الترقيه عن المجندين تحدث كل شهر مره . وهناك تعرفنا علي الممثل حمدي أحمد - والموظف بالنقل العام - علي سالم - المؤلف المسرحي من بعد وباقي المجندين في مراكز التدريب الأخري .

ولا أنسي أن الجيش قد قدم برنامجا اذاعيا يسمي ركن الجيش - وكان سعد زغلول نصار وهو مجند معنا هو المشرف علي هذا الركن وكنا نقدم به تمثيليات متطوره أحيانا مكتوبه بيد المجندين أمثال مصطفي أبو حطب .. وعدنا جميعا إلي شارع علوي لنصبح ممثلين نتعامل مع الميكروف الذي بنيت ستوديوهاته في ماركوني .. هذا تاريخ لا يعرفه الكثير من فناني هذا الجيل هناك تعرفنا علي أنور العشري - كامل يوسف - ديمتري لوقا - السيد بدير - عثمان أباظه - ويوسف الحطاب - وعبد الوهاب يوسف .. وأيضا محمد علوان .ويتنهد السقا .. ويقول يا سبحان الله ؟ كان هذا الشعب منتج النوابغ بلا عدد ؟؟ ثم يقول ارجوكم أعذروني فانا لا أرصد كل النوابغ وأنما فقط أتذكر من كان لهم صله بتكويني الفني . ؟ قال لي فاخر فاخر . يجب ان تعرف كيف تتعامل مع الميكروفون - وقال لي صلاح منصور .. أنا وأم كلثوم لنا مكان خاص مع هذا الميكرفون لا يعرفه أحد غيرنا وقال

محمد الطوخي . المهم أن تعرف كيف تتعامل مع المستمع عبر الأثير وكيف تصل إلي عقله من خلال أذنه بالمعلومه - وقال عمنا عبد الوارث عسر .. كن صادقا تصبح فنانا . كل هذا التعامل مع النصوص والألحان والممثلين يتم خلال عشرة دقائق فقط !! هذا يعني أن المسأله عباره عن تجربه في حياة الإنسان - هنا يدرك أنه واجب عليه أن يكون مميزا ومتفردا بأمر يختلف فيه عن غيره من البشر بل وعن غيره من الزملاء الذين يملأ الطموح قلوبهم الغضه .

وهكذا بدأنا نمارس حياتنا العمليه في الشارع الفني المصري .. وكذا في القاهرة مع القانون ومكتب الاستاذ المحامي الذي أتمرن في مكتبه واحمل عنه قضايا والتوكيل لكي احضر عنه بعض جلسات القضايا العادية .. في البداية . وهكذا أصبحت مقيدا في نقابة المحامين . وعندما تنتهي أعمالنا في المحاكم نلتقي في كازينو يدعي هافا - بجوار مسرح الأزبكيه . أو في هذا الكازينو الأخر علي الطرف المقابل للمدرسة الانجليبه الثانوية بنات .. وكان زملائي في المعهد قد أصبحو ممثلين في الأعمال التي تقدم علي دار الأوبرا أو مسرح الأزبكيه باعتبارهم ممثلون ثانويون ويحصل الممثل مبلغ نصف جنيه في البروفة - وجنيه في ليلة العرض بينما خريج الجامعه يعين بمبلغ ١٧٫٦٥٠ جنيه في الشهر ..

البدايه؟؟

هذا ما كان قبل أن يلقي القدر إلي باحبال المهنه ؟

في عام ١٩٥٨ .. كنت عائدا من المحكمة . تأجلت لي عشر قضايا كاملة . مجهد تماما .. التقيت بالزملاء في الكازينو - كنا جميعا من الشباب ؟ وكان لنا صله جميعا بالاستاذ أحمد حلمي - وكيل دار الأوبرا ؟؟ والرجل مترجم - كاتب - مؤلف مسرحي - واحيانا مخرج لفرق الجامعه المسرحيه - عرفناه - صادقناه - جلسنا إليه . تعلمنا منه . وكان له أخ أكبر شديد الخجل لكنه حجه في اللغة الإنجليزيه ..

الرجل كان دائما يطلب من أخيه أن يكتب اسمه علي المترجمات التي يحبها .. كل هذا كان يشكل ثراء في الحركة المسرحية الشبابية !!

جاء أحمد حلمي إلي حيث يجلس . لم يقبل أن يشاركنا فقط أخذني من ذراعي وقال لي تعال معي ؟ إلي أين ؟ لا تسأل ؟ ليس هذا من طبعي ؟ سر معي متأبطا ذراعي حتي دارالأوبرا وانت تفهم ؟ ولماذا لا أفهم الآن ؟ ما أريدك من أجله لا أحب أن أشرك فيه غيرك .

أثارني . حفزني - حب الاستطلاع دفعني إلي مسايرته - وفي كواليس دار الأوبرا الخديويه (التي احترقت) دخلنا مكتبه . وجلسنا - وبدون أن ينطق ببنت شفه ظللنا ننتظر لوقت ليس بالطويل .. وهو صامت ثم تركني بعد ان اغلق الباب علي بالداخل .. اختفي لدقائق غير معدوده مرت علي مثل دهر طويل . ثم جاء إلي وقال الآن - تعالي معي - ذهبنا إلي أتليه - ورشه عمل . رأيت ديكو رايتر يرسم - وأناس تصنع من الخشب دمي . وأخرين يخيطون ملابس بسيطه وصغيرة . كانوا مجموعة قليله - يدبر أمرها جماعه من الأجانب سيدتين ! أحداهما مازالت تحتفظ بمسحه من جمال كان موجودا . باختصار التقيت لأول مره بالفنان صلاح جاهين . وهو صحفي ورسام وشاعر لامع . والفنان الأستاذ ناجي شاكر الذي أصبح استاذا بكلية الفنون الجميلة . أما السيدتين فهما مدام دورينا كونسيسكو وهي مصممه مخرجه ولاعبه ومدام ايوانا كونستا نتينكو مصممة العرائس المشرفه علي التنفيذ وكلتاهما من جمهورية رومانيا الأشتراكيه .. قال الأستاذ أحمد حلمي . وهذا الأستاذ صلاح السقا أحد تلاميذي يعمل محام وقال هو ها وممتاز لكنه يعرف من كل الفنون شيء .. ولم يحدد بعد المكان الذي يريد أن يصل فيه إلي القمه . وقال هو يعرف من اللغه الفرنسيه ما يمكنه من التفاهم مع الخبيرتين .. قال وقتها راجي عنايت الذي كان يقف علي باب الورشه . حسنا عليك أن تأتي في يوم الرابع عشر

من سبتمبر . سوف يكون هناك أمتحان . ولجان مقابله لجميع الهواه الذين يرغبون في الأنضمام إلي الدوره التدريبيه التي تعدها وزارة الأرشاد القومي (الثقافه) في فن العرائس .. لم يلحظ ساعتها راجي عنايت أن أهتماماتي لم تكن بهذه المقوله قدم تقدمي بخطوات لاحظ عمل العاملين في تشكيل العروسه وخيوطها ورسم مناظر الوقائع التي ستعرض فيها مواقفها لا خطب مدام أيوانا ما انا عليه . ابتسمت . شجعني ابتسامها أن أقترب منها نظرت إلي ما تفعل بانبهار .. لكني لم اتحرك . ولم الحظ كيف غادر أحمد حلمي المكان . ولا اتذكر متي خرجت من دار الأوبرا – الباب الخلفي – أو كيف القيت السلام علي بوابها النوبي العتيق !!

تذكرت أن زميلا محترما – كان قد حملني معه في زياره في ديسمبر الماضي إلي مسرح حديقة الأزبكيه لنشاهد عرضا لفرقة رومانية كانت تمر صدفه باجواء القاهرة في طريقها إلي دول أخري فقررت تقديم عدد من العروض في مصر .. وانبهرت بما رأيت لكنه لم يكن ليرسخ في عقلي فما زلت راغبا في أن أصبح ممثلا . وطالبا بالمعهد العالي الذي تحول إلي معهد نهاري لأول مره .. ألتقيت بالاصدقاء أخبرتهم بكل ما كان . غير أنني أذكر أني أوضحت باني لست متكالبا علي أن أنضم لمثل هذه المجاميع من الهواه للعمل في فن العرائس .. كان هذا الفن رغم أصالته . كان في هذا الزمن ورغم قدرته علي الاداء والتعبير مازالت في بدايتها أو في مرحلة أنعدام الوزن تقريبا . وكانت صوره هذا الفن أنه قاصرا علي الفنانين الشعبين الذين يجولون الشوارع والحقول والحواري والموالد في مصر ويقدمون فنونهم في شكل مقتضب كوسيله من وسائل كسب الرزق .. ولشدة دهشتي حين حضرت في اليوم المذكور لأعتذر للأستاذ أحمد حلمي أن وجدت أكثر من ٣٥٠ واحدا من البشر متقدما للاختيار استجابه لاعلانات الصحف .. ولشدة غرابة الموقف سألت استاذ . كم شخصا ترغبون في ضمهم فقال ... فقط ما بين عشرين

أو ثلاثين . ووسط الحشود زملاء كثر ؟ سألت نفس من هي اللجنه ؟ وما هي العباره . حتي انني كنت رقم ٣٨٦ أي أخر المتقدمين . عجبا . وقد وجدت اللجنه هي من قابلت . طلبوا مني قراءة شعرية . ثم حوارا باللهجات ؟ واستمعت إلي موسيقي ثم وصفتها . طلبوا مني مشهدا صامتا فقدمته علي مضضي . وكان عن فنان يصعد إلي خشبة المسرح لأول مرة ليواجه الجماهير – انتهي اللقاء .. قال أحمد حلمي جلي .. يا متر هذا الموضوع مستقبله عظيم جدا وسيصبح ظاهره فنيه .. ومضيت وقررت أن أنس ما حدث كلية ولكني فجاه وأنا في الطريق إلي المسرح ذات يوم رأيت أحدي هاتين الخبيرتين تجلس علي الرصيف – عند باب الأوبرا الخلفي .. سلمت عليها . أجلستني إلي جوارها . كانت ترغب في الحديث .. كانت تخرج في مثل هذا الموعد من كواليس الأوبرا بعد التدريب العنيف لتبحث عن جلسه بسيطه تريح الأعصاب . ثم قالت – قبل الغروب – الا تسمع .. الآن تبدأ أجمل سيمفونيه لتعزف في دار الأوبرا ؟ جلست صامتا ؟! قالت أنظر هذه الأشجار الأربع انها مساكن العصافير الجميلة .. قالت هيا .. انني أحتاج إلي طعام .. أكلنا ثم رجعنا معا إلي دار الأوبرا . قالت الآن علي أن أعود إلي التدريب وأنا أكثر نشاطا .. قالت لي هل تعلم .. أنك تستطيع أن تكون واحدا منا من الغد .. هالتني التدريبات التي تؤدي منها ما هو رياضي بحت – منها ماهو تشكيلي بحت – منه ماهو موسيقي بحت . ثم التوافق بين هذا كله فيما يؤدي لدقائق معدوده . عمل مستمر لساعات طوال فقط لتؤدي تمكين نصف ساعه عرض متكامل . أصبحت واحدا من الفريق واستمرت فترة التدريب من ٢٥ سبتمبر وحتي أول مارس ٥٩ .. هنا بدأ العشق . بدأ الغرام .. نعم . تعلقت بها – اجبتها – جعلت يومي يبدأ بها وينتهي بها . أصبحت لا افترق عنها – عاشرتها كأنها كل عائلتي . كيف حدث هذا – كيف تسهيت إلي نفسي . واندست بين جوانحي . وهل يكفي هذا الزمن ليصبح الأنسان مدلها بحبها

. فقط ستة أشهر . لا أكاد أصدق أصبحت متعلقا انسانيا بالعروسة .. نعم عشقتها . وعشقت أن أنظر اليها وأنا أغلقها من خيوطها التي تنتهي إلي قطعه خشبية علي شكل مفتاح النيل وعن طريق هذه القطعة الخشبية المثبت بها الخيوط التي تتدلي منها العروسه كنت أقول ما أشعر واعبر عنه بل ما أعبر به عما في داخلي . هل تصدقون لقد أصبحت قادرا علي الكلام أنا والعروسة بأكثر مما يقول الممثل المسرحي بالإيماء والحركة والايقاع والكلمه . بل أن الكلمه عندي ليست زائده أو يجوز اختصارها لأنها لا ترد إلا عندما تكون ضرورية التواجد . هذا هو فن العروسة .

وهكذا بدأ حواري مع العرائس بصحبة صلاح جاهين وناجي شاكر وإبراهيم سالم والخبيرتين وبمرور الوقت والأيام وجدت نفسي أحد أعمدة هذا العمل وذلك للعلاقه الحميمه التي نشأت بيني وبين جاهين وناجي والخبيرتين الرومانيتين وبدأت أمارس معهم ليس فقط التدريب والاداء واللعب في فن العرائس . بل بدأنا نفكر في ابتكار برامج ومشاهد نلعبها مع لياقة بدنية عالية وايقاع راقص . واذن موسيقيه وتمثيل صامت – ودراسه لفن وتاريخ العرائس في العالم . ثم التمثيل بالعروسه أمام كل مسئول وزائر لتوقع في قلبه الاعجاب بهذا الفن ونستميله لدعم هذا الوليد ولنحصل علي قلمه كنصير لهذا العمل . لذا تعلمنا العمل مع العروسة وبجانبها ..

وأحس بأن من واجبي الا أقطع عليه هذا الاسترسال الممتع مادام المتحدث يملك كل هذا القدر من الحب للشيء الذي يتحدث عنه . عن خبره . أكمل في فرحه . هذه كانت وسائل التعبير في زمانها علي مسرح العرائس . بالعروسه أو بجانبها . احتمال أن تسألني . ماذا تعني ؟ أقول لك . التمثيل بالعروسة . يعني أنني أنا الممثل الذي يقف خلف الستار لينقل أساساته عن طريق هذه الخيوط إلي العروسه الصامته التي لا تتكلم والمصنوعة من الخشب والأقمشة فتؤدي ما أريد التعبير عنه

أو توصيله إلي المشاهد سواء أكان حوارا أو تعبيرا بأنواعه المختلفة – اداء راقص – اداء صامت . هذا هو التمثيل بالعروسه (١) أما التمثيل مع العروسه فهو أن يتواجد الفنان والعروسه كجزء لشخصية واحدة في دور واحد يتبادله هو والعروسة في نفس الوقت يتقمص الفنان الدور المجاور أو المقابل ثم عن طريق أصابعه أيضا يؤدي دورا ثانيا بالعروسة إلي جواره .

وهكذا يمكن للفنان الواحد أن يتقمص في الوقت نفسه دورين . أحدهما ينقل إلي المشاهد أحساسه بالعروسة والآخر يتقمصه هو بعيدا عن العروسه . وهكذا تصبح العروسة طرفا آخراً في هذا الحوار . أما إذا مثل بجانب العروسه فانه يملك أن يفصل أداء كل دور عن غيره ويكون لكل من العروسة والفنان حوار خاص بهما وهناك بعد فترة من التدريب العالي ما يقال له ان العروسه تحدث حوار بينها وبين الفنان . ويلتقي الاثنان في مشهد مسرحي مستقل أو مكمل أو تشكيل جزء من مشهد في المسرحية إلي آخر الأمثلة العديدة التي تعتبر تقدما في الاداء من البساطة إلي الشكل الفني الذي يملك أضافه قيمه فنية للاساليب الادائيه .. (٢)

ويقول صلاح السقا . إننى رجل محظوظ .. استأثرت وحدى بفترة التدريب الراقية مما مكننى بعد ذلك من العمل حرا فى مجال القطاع الخاص قبل أن يشاهد جمال عبد الناصر العرض الذى اعددناه عن مسرحية الشاطر حسن ومعها مجموعة مشاهد ويحيل الأمر إلى مشروع متكامل انتهى إلي قرار بإنشاء مسرح القاهرة للعرائس .

إذن فكل شئ يسير بقيومية القدر وليس بشكل ديناميكى مسبوق حضيد قوانينه وقواعدهمصر فجأة تأتى إليها فرقتين من فرق المسرح الجديد (فن

(١) سنفصل فيما بعد جميع أنواع التمثيل بالعروسة .

(٢) هذا ما جاء في جميع كتب مدربي العرائس في أوروبا وخاصه المدرسه الفرنسية .

العرائس) احداهما رومانية والأخرى تشيكوسلافكية . وأحد المؤلين يعبر عن رأيه الخاص مجاملة فيقول ليتنا لدينا خبراء يساعدونا فى إنشاء هذا الفن فى مصر . وبعد فترة ودون علم مسبق تفاجأ القاهرة بسيدتين قدمتا للحياة فى مصر لمدة سنة . تدفع سفارتهما كل المصاريف خدمة للثقافة وفن العرائس . ثم يتوفر لهذا الفن موسيقى مثل زكريا أحمد وشاعر مثل صلاح جاهين وفنان تشكيلى مثل ناجى شاكر . ومتحمس لهذا الفن مثل راجى عنايت ووزارة ترغب فى أن تقدم عملا من إبتكارها ينسب الفضل فيه للوزير الجديد . ومن بعد فجأة وعلي غير سابق ترتيب وعلى عجل يشاهد رئيس الجمهورية عرضا بالصدفة فيأمر بإنشاء مسرح العرائس فى هذا الوقت ومنذ عام ١٩٥٨ وحتى عام ١٩٦٠ . نقع جميعا فى عشق العروسةونبهر بهذا الفن . فالدمية أصبحت تستهوى اكثر من ثلاثين فنانا وليس فيهم أحد من تلامذة على قراقوز الذى كان مسئولا عن هذا الفن أيام وزارة المعارف العمومية (١) وهكذا من بعد أسابيع ترك صلاح السقا المحاماه وأصبح متفرغا تماما لهذه اللعبة واحتجب عنها زكريا أحمد واحجم عن التجربة فوفرت الظروف لها ملحنا شابا بحجم على سليمان . فكان السقا يذهب إلى عمله في المحافظة (٢) ثم ينفلت منه إلى صلاح جاهين وعلى إسماعيل وناجى شاكر ليتدارس الأربعة ما يجب أن يكون عليه النص (المسرحية) في الشكل العام - والعرائس والديكور والشعر والأغاني والألحان وما هومطلوب من الدميه. وبعد الظهر قبيل الغروب يبدأ التدريب على التمثيل بالعروسة مستفيدا مما تعلمه من الخبيرة ليعلمه إلي جميع الزملاء الآخرين الذين شاركوه هذه الفترة . وبهذا وبكثرة التدريب إستطاع صلاح السقا أن يتمكن من حرفية العروسة وأن يتشبع بتكنيك العروسة وما

(١) لا يجب عند توثيق تاريخ العرائس في مصر أن نغفل دور هذه الاداره ومن أشرف عليها وجهدها في المدارس

(٢) كان السقا قد عين علي درجه عماليه إلي حين ان يجد عملا يتناسب مع عشقه لفن العرائس

يجب عليها أن تعبر عنه بالحركة والإيقاع معتمدا على دراسة علم التشريح لفن العروسة ثم ميكانيزم المسرحية والآلية الخاصة التى يجب أن تكون عليها الخيوط والحركة مع أصابع اليدين حتى تؤدى عروستين مع لاعب واحد فى وقت واحد اداء مختلف ومكمل بعضه لبعض . كل هذا مع كيفية الكتابة للطفل . ثم الكتابة للعروسة مع دراسات علمية وعملية عن سيكولوجية الطفل - القيم وتكوينها عند الطفل - ثقافة الطفل - مراحل الطفل . أشياء أخرى متصلة بذلك كله من الدراسات والتجارب كتبها السقا والفضل لمن ذكرت . الرجال الثلاث. والخبيرتين وخاصة من جعلت السقا يقع فى عشق العروسة وهى دورينا ميانسسكو - هذا اذا علمنا أنها أيضا كانت عضو فى الحزب الماركس الرومانى - وإنها مؤلفة نصوص عرائسية وإحدي أبرز مثقفات رومانيا من النساء ثم توفر فتحى رضوان ثم يحى حقى رئيسا لمصلحة الفنون ثم النحاس مدير الأوبرا الخديوية (المصرية) ووكيليه شكرى راغب وأحمد حلمى . وكانت الأوبرا من بعد معهد الموسيقى العربية هى دار العرض الرسمية التى تباهى بها الوزارة اعلاميا .. وهكذا عرضت حدوتة (الشاطر حسن) جزء أول [راجع كتاب المركز عن صلاح جاهين الطفل الذى سيصدر قريبا] ثم تقدمت عروض هذا العمل وأكملنا تأليف الجزء الثانى والثالث ولهما مجموعة تابلوهات ومنوعات وذكريات للشاطر حسن (ففى الحدوتة الأولى التى كان يحارب فيها الشياطين بصحبة صديقه ماك ماكين الذى إبتكره كإنسان آلى يساعده على قضاء إحتياجاته إلى جانب صديقه الشخص الآخر وهو حماره الصغير الذى يرتحل به إلى القاهرة .. ثم أحداث القاهرة . ومن القاهرة إلى الريف مرورا بالمتحف المصرى القديم - وحديقة الحيوانات وإحدى الملاهى الليلية التى قدم فيها إستعراضات كانت من أجمل البدايات التى قدمها مسرح القاهرة للعرائس (١)

(١) عند مراجعة مذكرات صلاح جاهين كان هناك خلاف علي التسمية . اما الاسماء الأخري فهي المسرح القومي للعرائس - كايرو زمانه - كايرو بابيت ثيتر - المسرح الشعبي الديمقراطي - مسرح المستقبل

وانفض سامر ليلى ..

كان حفلا بهيجا .. نعم إنفض المولد .. بعد العرض - ودخلنا متاهة البيوقراطية وبدأنا تتذاكر أحداث القدر التى رتبها الله منذ عام ١٩٥٧ - وزيارة مسرح سندريكا - وإهتمام النقاد فى حينه بهذا الفن - ثم تحمس الناس لهذه الظاهرة الفنية - ومعارضة من كانوا على غير تعود لهذا الأمر - ثم إهتمام الكوادر السياسية لا بالترفيه عن الطفل وتعليمه - وإنما فقط بغرس الولاء للأفكار الجديدة . لكن ماحدث .. المفاجأة - جاءت بوضع حجر الأساس لمسرح جديد لكن أحدا فى وزارة الإرشاد القومى لم يكن على باله أن يصبح هذا النشاط دائم - وحتى الآن هناك من يعارض فى إنشاء معاهد أو مدارس لفن العرائس أو مسارح الطفل أو فنون ثقافة الطفل (١) .

وظلت تصل الرسائل الكتابية - والكتالوجات - والمطبوعات العالمية من مسرح سكندريكا إلى القاهرة لأتسلمها أنا (هكذا قال السقا) ثم أدرسها مع ناجى شاكر . فى هذا الوقت أقنعنا فنان الشعب المنولوجست خفيف الظل محمود شكوكو بتكوين فرقة لمسرح العرائس . وإستأجر الرجل أحد الكازينوهات فى حديقة مسرح الأزبكية لتكون مسرحا للعروض - وبالفعل وبمشاركة عزت الجاهلى وفتحى قوره أمكننا أن نحتفظ نحن من عشقنا هذا الفن بنفر ممن عمل معنا فى البداية . لأن الكثير من الذين وقع عليهم الإختيار سابقا تساقطوا نظرا لصعوبة التدريبات الشاقة جثمانيا وذهنيا . اذ كيف يقاوم الجسد الإجهاد البدنى بجانب العقلى وهو يقدم عرضا لمدة ثلاث ساعات وظهره مثنى على العروسة وسور المسرح الأعلى من جهة السوفيتا . كيف يظل الفنان فى حالة سيطرة كاملة على العروسة وظهره ووسطه ووجه مثبت إلى أسفل من أعلى وعينيه على قطعتين من الخشب مشبوكة

(١) راجع كتابنا عن فن العجزه وقواعده الدراميه ..

بجميع خيوط الدمية .. والتحكم فى العروسة بما يفيد الحركة والإيقاع والأداء التعبيرى هذه قضية لوحدها . ولهذا تزوجت أكثر من زميلة - وغادر المسرح أكثر من لاعب لكن يعزى إل يالفنان محمود شكوكو الفضل فى الحفاظ علي العشاق الجدد - حتى جاء قرار الفرج بإنشاء مسرح القاهرة للعرائس بأمر من السيد رئيس الجمهورية ومما يذكر الفنان صلاح السقا من المفارقات . أن أحدا لم يكن مستوعبا لأهمية الدور الفنى المصرى وأن الأفكار الثورية أحيانا أسئ استخدامها وخاصة فى عهد الزمن الأول حيث خسرت مصر الكثير من رصيدها فى الفن واللوحات والمقتنيات القيمة والمتحفية التى كانت فى القصور الملكية من هذا صدور أمر أحد المسئولين بأن يفتح قصر عابدين لعروض المسرح الملكى داخل القصر الى صالة العرض للعرائس لأن الأوبرا كانت مشغولة بالفرق الزائرة . هذا المسرح ليس بقاعة تدريب . وإنما مسرح جيد جدا معد للملك فؤاد ومن بعده إبنه الملك فاروق - مقاعد قليلة . فن راق . أثاث فاخر . تحف فى كل مكان . مسرح فى شكل متحف قومى . به جمال فنى أخاذ .. وتدهش .. الخبيرتان الرومانيتان - خرجتا فى سكون وإجلال - وأسرعتا إلى السفير الرومانى . وأبلاغاه أن هناك جريمة سوف ترتكب فى حق الشعب المصرى اذا هما قبلتا تحويل هذا المسرح إلي قاعة تدريب أو عرض لمسرح العرائس وإنهما لايقبلان أن تمس احداهما هذا الصرح المسرحى . لأنهما اعتبرتا وجوده من التراث الذى يجب أن يحافظ عليه لصالح الشعب المصرى - وقالت إحداهما .. إن مثله غير موجود فى كل أوروبا وأمريكا فكيف نحيله إلى مسرح أطفال .. وأسرعتا إلي حديقة القصر . للتدريب فيها . ثم إنتقلنا إلي مسرح معهد الموسيقى العربية . وصرخت المصممة ليكونا .. اطلبوا أن يسمحوا لنا بتصويره حتى ندرسه ديكورا لطلاب المعاهد الرومانية ؟؟

ويذكر صلاح السقا . أن الدولة - قدمت لكل لاعب مبلغ خمسة جنيهات شهرية

لمجرد أن يظل إسمه مسجلا فى كشف مسرح العرائس - وكان هؤلاء سبعة نفر وسيدة واحدة فقط هى نعيمة أمين بنت المرحوم مصطفى أمين أحد الفنانين القدامى - ثم إنضم إلينا الزميل عنتر حافظ [ألفريد مخائيل - وفيكتور ميخائيل - إبراهيم رجب - فكرى أمين - إبراهيم سالم - صلاح عبد الحى] إنضم إلى هؤلاء نفر من خريجي معهد التمثيل مثل عاطف شعبان ومحمود معروف (الصحفى الآن) وأصبح فريق الوزارة المكون من تسع فنانين أكثر من سبعة عشر عضوا معهم محمود شكوكو . وعرفنا طعم الإحتراف .

لفت نجاح مسرح شكوكو المسئولين فى وزارة الثقافة ؟؟؟ إرادوا أن يمنعونا عن هذا الإحتراف وهددوا بقطع الراتب (الخمسة جنيهات) ولكن الأستاذ محمود النحاس ذكرهم بندره من يتوفر فيهم شروط لاعب العروسة (١) لذا قرر عبد المنعم الصاوى رفع المكافأة ١٥ جنيه وتغاضى عن إحترافنا فى مسرح الفنان شكوكو وإعتبرها استمرارا لفترة التدريب وحتى لاننسى ماتعلمناه وإزدادت دهشة عبد المنعم الصاوى الذى كان مستشارا لثروت عكاشة عندماعلم بأن مسرح شكوكو أغلق - وأن صلاح جاهين وعلى إسماعيل أقنعوا المطرب عبد الغنى السيد بإعادة تبنى عرض مسرحية الشاطر حسن لتقدم على مسرح الموسيقى العربية . فكان هذا من أنجح المواسم - وأصبحت المسرحية ثلاثة فصول . فقالت الوزارة لن ندفع الأجور . فدفعها عنهم عل يإسماعيل - وتكفل بالدعاية والإعلان . فإستمرت

(١) من الشروط الواجبه اللياقه البدنيه والأذن الموسيقية والتركيب الجسماني السليم ١٠٠ ٪ حتي يتحمل المجهود المطلوب بذله فهو في وضع جسمانى أثناء العرض مختلف . راكع منحني علي العروسه يتناولها بيديه ويظل علي هذا الحال زمنا مما يستوجب تدريب بدني يومي ولوقت طويل إلي جانب تدريب ذهبي يتوافق عضليا وعقليا لتنفيذ الحوار بشكل مباشر أو المسجل علي لحن يلعب فتكون اذنه مع التسجيل وذهنه مع العروسه لينطقها ما يسمع مع التناسق بين كل المفردات في العرض ليصل إلي المشاهد من خلال تحريك الدميه الصامته مصحوبه بأحاسيسه مع أن جسده مازال في وضع جسمانى غير سليم .

العروض كاملة العدد لمدة أربع شهور . إستعاد فيها عبد الغنى السيد ما صرفه وربح ضعفه وكذلك على إسماعيل مما أغرى أحد المتعهدين بتبنى الفرقة - وبالتالى سافرت هذه الفرقة بالمسرحية الكاملة الوحيدة إلى الأقاليم .. بل جاء الصيف . فإذا بنا نلف جميع مصائف العاصمة الثانية - ودمياط ورأس البر - بور سعيد . ثم ذهب بهم إلى محافظات الوجه البحرى والجماهير تسبقهم إلي مشاهدة هذه العروض خاصة بعد الدعاية التي تكفل بها عدد من المجلات الفنية والأدبية وصفحات الصحف (الأخبار - والأهرام - والجمهورية) وإستقر المقام بالفرقة فى الإسكندرية عند قاعة صغيرة كانت بجوار المسرح القومى . وهنا .. يقف متعهد الحفلات عم أحمد رفعت رحمة الله عليه بعد أن إستمر عرض المسرحية لمدة ثلاثة أشهر وسط نجاح بالغ .. عاد الجميع بعدها إلى القاهرة . غادرت الخبيرتان الرومانيتان القاهرة ...

كل هذا - والناس فى القرية تظن أن صلاح السقا يمارس المحاماه - ولايعلم حتى والده وهو رجل معمم أن إبنه أصبح مخرجا مسرحيا لفن العرائس أو إنه عمل مع محمود شكوكو وعبد الغنى السيد . وأنه ومعه ثمانية أشخاص أصبحوا ظاهرة فنية جديدة . وتصادف أن قامت الوحدة بين الإقليم الشمالى (سوريا) والإقليم الجنوبى (مصر) وجمعت مصر علي عجل .. لأكرم الحورانى وصلاح البيطار الفرقة لتقدم عرضا إستثنائيا فى أحدي ليالى رمضان .. وعند إنتهاء العرض خرج اللاعبون لتحية الجمهور والتصفيق من الوزراء السوريين على أشده إذا بالسقا يلمح والده فى الصالة . وكان الأب قد نما إلى علمه ما يجعله يركب سيارة جيب ويأتى لتأديب ولده المحامى - لكنه عندما شاهد وزراء سوريا على حال الإعجاب يصفقون لولده - حياه مثلهم .. وعاد إلى بلده . ولسان حاله الله يوفقك ياولدى.

وهكذا حصل الإبن على فرمان من والده بألا يترك هذا الفن .. عزيزى القارئ

قد تلحظ أننا لا نجعل هناك فواصل بين الراوى (صالح السقا) وبين الوصف الذى نصفه والبيان الذينعلق به على الأحداث .. إننا نريدك أن تخلط بين الأمر تماما كما يفعل لاعب العرائس فيصبح كل من العرض - اللاعب والدمية - والموسيقى والراوى - والألحان - كلها شئ واحد يعمل المتلقى عقله فى إستخلاص ما يشاء منه .

هكذا أصبحت كلمات الوالدقرارا . هذه رسالتك سر قدما إلي الأمام . فكانت المفاجأة ..الإقليم السورى يطلب منا وبإصرار أن نذهب إلى معرض دمشق الدولى لنقدم عروضنا هناك ظنا منه أننا قد أصبحنا بالفعل مسرحا ثابت النشأة فى نفس السنة من خريف ١٩٥٩ . بل ذهبوا إلى حد الإغراء بفكرة إنشاء مسرح عرائس سورى .. لكن أحدا منا لم يكن ليكذب على نفسه ويظن أنه أصبح خبيرا يملك الرياده وصنع مسارح فى بلدان عربية وأفريقية - كلا . عدنا إلي القاهرة

إلى الإيقاع البطئ والنسيان فى غمرة الأحداث السياسية .. ونام الحدث . لكن الأخ محمود شكوكو . جاء ليكون السبب فيما سيحدث ! جاء يطلبنا للعمل فى مسرح مترويول . وكان دار عرض سينيمائى قديمة تحولت إلي مسرح (هي الآن مسرح الأطفال المنهدم منذ سنوات) وما أن عرضنا لمدة شهر واحد . حتي جاء الينا الاستدعاء الجديد .. اقبلوا .. إن الدوله تفكر بشكل جدي في تنمية هذه الفرقة . ومضاعفة عدد لاعبيها فاستقدمت خبيرتين أخرتين هما (اوجينيك بوبوفتيشي . خبيرة الأخراج والتدريب ثم ينوارا بويونيسكو وهي خبيرة في التصميم والتنفيذ للعرائس والديكون .. وكانتا أصغر سنا من الرومانيتين وأكثر حيويه ونضاره . ومن مدرسة مخالفه في هذا الفن - وظهر أعلان عن فرقة أخري بل وجعلوا للفرقة مديرا جديدا أحد المخرجين السينمائيين غير النابهين (الأستاذ بهاء الدين شرف) . وبدأ القدامي من الفنانين يتململون ويتفرقون كل في حدوده وعودة إلي عمله السابق قبل الانتماء لهذا المسرح .. أما صلاح السقا . فأنه كان قد أصبح متفرغا تماما لهذا

الفن . وتأكد لديه أنه سيبدأ معهما مشوار التدريب والتعليم من جديد . لكنه الاستاذ أبو سلطان – (الفنان الشعبي محمود شكوكو) عاد يحن إلي هذا الفن الذي كان هو ضالعا في حبه في أبسط صورة وهي صورة الأراجوز المصري . لذا التقي ومع الفنان محمد محمود شعبان (بابا شارو) والمطرب أبو النور محمد عبد المطلب والفنانة حوريه حسن . وإجتمعوا علي تطوير فن الأراجوز وخلطه بالمسرح الاستعراضي ومسرح العرائس معا (عندما نقدم مسرح شكوكو للعرائس .) وقدم كل هؤلاء المسرحية الثانية في تاريخ مسرح العرائس وهي (السندباد البلدي) ولأول مرة حدث فرج بين العروسة والفنان البشري .. ولمسرحه يدور موضوعها عن الفنان الشعبي الذي يهوي القراءة ويذهب إلي سور الأزبكيه لينتقي كتابا فتعطيه البائعه في زي عروسه بعد التحاور مع كتاب السندباد البحري . لكنه يحكي لها مغامراته التي تأتي علي نسق أكثر شعبيه من السندباد البحري وحكايات الف ليله وليله . ويذهب إلي بلاد الواق واق ويقدم حدوته ظريفه عامره بالقيم الاخلاقية يطلها محمود شكوكو في الوقت الذي تعثرت فيه الفرقة الجديدة . التي مازالت تحبوا كان مسرح متروبول وفرقة شكوكو للعرائس محل إعجاب الجماهير واجهزة الاعلام والصحافة . وإذاعة صوت العرب المسرحية كامله في برنامج ليالي الشرق .

وهكذا كانت انتفاضة شكوكو الثالثه التي اعطت لمسرح العرائس فكرة الثبات . والتعامل مع الموروث الشعبي والتراثي الهام .

وهكذا أقترن مسرح العرائس باسم مسرح شكوكو . فكان أن قدم المسرحية الثالثة وأسمها قهوة الفن . ثم المولد . ثم مسرحية الكونت دي مونت شكوكو . وحاول مجهول محاربة الفرقة فاستأجر مسرح متروبول لآخرين . فاقمنا سرادقا في مسرح حديقة الأزبكية لاقي نجاحا رائعا . وامتنعنا عن صرف مبلغ الخمسة عشر جنيها لأننا كنا متفرغين لمسرح شكوكو للعرائس وأصبحت موظفا في العوايد

باليومية (٨٠٠ مليم) كمعاون ايرادات .. وشاء القدر أن يسير بي في اتجاه آخر ..

في يوم ٢ يناير عام ١٩٦٠ بالليل وصلني استدعاء من وزارة الثقافة إلي منزلي في السكاكيني ما القصه .. ببساطه . مرت مصر بظروف سياسية سيئه فارادت ان تغطي عليها اعلاميا فاعلنت عن أفتتاح المعرض الزراعي الصناعي - ورأت الوزارة استدعاء فرقة العرائس الأصلية لعدم تمكن الفرقة الجديدة من اعداد عمل في ظل تواجد الخبراء التشيكيين لماذا . لأن الزعيم سوف يحضر إلي هذا المسرح . والأمن مشدد وهناك أشاعات بمحاولات لأغتيال الرئيس ومع ذلك علينا أن نعرض له . ووجدنا عبد المنعم الصاوي - منذ الساعه الواحده ليلاً وحتي وصولنا صباحاً قبل الثامنة يعد لنا كل شيء . وعدت إلي المسرح . مسرح الدوله . قال صلاح السقا هذا وهو يتذكر . " عدت عندما امسكت بالعرائس أنعض عنها التراب وأعيد رسمها بالألوان وأكسوها بالجديد من الثياب واتبادل التحيه والسلام مع كل من غاب عني زمنا وكان قد زاملني من قبل . جاء الزملاء القدامي . عندئذ ظل العمل مستمرا في الإعداد حتي الثالثة وجاء الرئيس فقدمنا له الجزء الثاني من الشاطر حسن علي وجه التحديد . ثم اصطففنا لتحيته وعندئذ سلم علينا مهنئا - وفي اليوم الثاني - كانت الصحف المصرية تنشر صورتي مع الرئيس لأني كنت أول من صافحه وأول المحيين .. وفي نفس اليوم أخبرني عبد الرحمن صدقي مدير عام الأوبرا . أن الرئيس أصدر تعليمات بالاعداد لبناء مسرح دائم لمسرح العرائس . ماذا تقول . مسرح خاص بهذه الفرقه . وصدر قرار بتعيين الجميع بمكافأه كان مقدارها ضعف المبلغ القديم . ثلاثون جنيها - وأستمر العرض لمدة ثلاثة شهور في المعرض . فكنت مأمور عوايد في مصر الجديدة صباحا . وفنانا في المسرح من الساعة الثالثة ظهراً وفجأة بعد عشرة أيام . أكتشفنا هرجا في صالة المسرح فإذا بنا نتشرف بالزيارة الثانية للرئيس جمال عبد الناصر وكان معه هذه المره أولاده وعددا من أولاد

المسئولين كبار السن ومعه أيضا ضيفه جلالة الملك محمد الخامس ملك المغرب .

منذ هذا اليوم بدأت أقدام هذه الفرقه تثبت واعتبارا من مارس عام ١٩٦٠ أصبحنا جميعا موظفين بوزارة الثقافة فقط واستقلنا جميعا من وظائفنا السابقه . وعادت الينا الخبيرتان الرومانيتان مره أخري بناء علي أقتراح المسئولين . لكن في نفس الوقت لم اتخل عن فرقة شكوكو . فكنت المشرف علي عروضها عندما عادت إلي مسرح متروبول . ويكفي أن أذكر . أننا كنا نعرض في مسرح الأوبرا . وكانت فرقة شكوكو تعرض في مسرح متروبول . والفرقة التي دربتها تشيكوسلوفاكيا (أوجيني دينوارا) تقدم مسرحية بنت السلطان تأليف بيرم التونسي والحان زكريا أحمد . ثم قدمت مسرحية من فصل واحد بمساعدة الخبيرتان الرومانيتان اسمها الديك العجيب كعمل منفرد . ثم رأت الوزارة أن يضم الفرقتين القديمة والجديدة لتذهب بهما إلي مهرجان دولي للعرائس .،. فجلسنا نسأل ماذا سنقدم ؟؟ الأعمال التي صنعها لنا الخبراء أم عمل مصري صميم . هل نحن قادرون علي أن نقدم ما يمكن تسميته هذا مسرح المصريين لانه يمثل مصر وتراث مصر بشكل عام فكانت فكرة أوبريت الليلة الكبيرة .

ومرة ثانية نلتقي نحن الثلاثه - جاهين - ناجي السقا - مع الملحن سيد مكاوي .. وأتداخل في الحديث .. وأقول لصلاح السقا . ولكني أعلم أن الليلة الكبيرة كانت من الصور الغنائية التي قدمت في الأذاعة عام ١٩٥٦ ولكن في حوالي ١٣ دقيقة فقط .. لكن فكرة قبول الدعوة إلي المهرجان الدولي جعلت الجميع يجلس ليفكر في إدخال بعض الصور التي وردت عنها أفكار كرؤوس موضوعات . مع إعادة الكتابة - وأستمر الجهد والجوار والصراع ليال طويله حتي جاءت الليلة الكبيرة علي الصورة التي أخرجت بها منذ أكثر من ثلاثين سنه قبل اليوم .

نعم بمجرد أن انتهي الملحن سيد مكاوي من عمله حتي بدأ التصميم والديكور

والمناظر والتنفيذ وتدريب جماعه الفنانين ثم الأصوات وتسجيل الالحان واستمر الجهد شاقا وخرافيا ولم نعرض منه شيئا حتي ولد علي سبيل التجربه - نعم قالها السقا " سافرنا إلي بوخارست " في رومانيا لتمثيل مصر في سبتمبر عام ١٩٦٠ وعلي مسرح المنوعات قدمنا المفاجأه وسط حضور أكثر من ثلاثين دولة سيقتنا إلي هناك . ومنها دول لها باع في هذا الفن ولها تاريخ ومدارس . وهناك نفوز بهذه الأوبريت بالجائزه العالمية الثانية (الميدالية الفضيه) بل كان الغريب أن يتم تسجيل الموسيقي لتذاع في إذاعة محلية لترددها الجماهير الرومانية والفرق الأخري .

وكان إن ظل وجودنا هناك لأكثر من أسبوعين برغم أننا عرضنا ليلتين فقط كانت مشاهده الفرق هي أول دورة تدريبيه عمليه للاستفاده من خبرات الآخرين . وأصبح الاحتكاك بالفرق الراسخه القدم هدفنا . والمراقبة والملاحظه والتعليم غايتنا .. وقلنا نحن في بعثه دراسيه علينا أن نستفيد منها قدر الطاقه . وجاءت فرقة سندريكا لتقول لنا .. أنتم رائعون .. إننا نفخر بكم في كل مكان . وعاد علي الراعي رئيس البعثه ليصبح من بعدها المسئول الأول عن هيئة المسرح (مؤسسة المسرح) وعل أثر هذا التغيير أصدر قراره بأن يصبح المخرج صلاح السقا . المدير الفني لمسرح القاهرة للعرائس ..

ولقد قدمنا الليلة الكبيرة في مسرح العرائس الذي ظن الناس أنها باكورة فرقة مسرح الدولة في مارس ١٩٦١ .. ولن أحكي عن النجاح الساحق المنقطع النظير الذي صادفه هذا العرض . سأترك هذا لتقدير القارىء خاصة وأن هذا العمل يلقي نجاحا حتي يومنا هذا وقد صوره التليفزيون مرتين . (أبيض وأسود ثم بالألوان) وفي الحقيقة طاف هذا العرض جميع عواصم المحافظات في الجمهورية بل إنه عرض في المراكز والكفور والنجوع وظل طلبه جميع الدول التي لها أتفاقيات تبادل ثقافي معنا خلال عقد من الزمان ويتوقف صلاح السقا عن الحديث فجأه ..

أنظر إليه ... ويتوقف قلمي عن الرواية ؟! أترقب وحه الحديث .. هل نحن عند منعطف مثيل مرحلة أخري من مراحل إعداده كفنان للعرائس .. يقول صلاح السقا .. لقد استدعاني مدير المؤسسة ليخبرني بأنه تلقي دعوة في شكل منحة بالأسم لشخصي مدتها عام فما أكثر للتدريب علي الإخراج وإن جمهورية رومانيا تعول علي ضرورة موافقة مصر لأن هذا المعهد الأساس في كل الدول الإشتراكية لتدريب هذا الفن وكان مقر المعهد في شارع الأكاديمية بوسط المدينة فما يكون ؟؟

نعم .. لقد سافرت في ديسمبد ١٩٦١ إلي بوخارست لأبدأ مرحلة جديدة من مراحل حياتي في هذا الحقل .. والتي كان لها صداها وتأثيرها من بعد علي فن العرائس في مصر كلها .

طائر النورس .. أم العصفور البلدى .

هذا المخزون الإنساني المتدفق . إنه يتحدث عن تاريخ رائد من الرواد الذين لن يجود الزمان بمثلهم خلت نفسي أجلس إلي رجل بحجم ماردن نقاش أو سلامة حجازي أو جورج أبيض والريحاني وسيد درويش وراغب عياد وصبري ومختار - خلت نفسي أسمع لتاريخ اليقظة الفنية في هذا القرن - فقط سبق المسرح غيره - وسبقت الموسيقي غيرها وأتي الفن التشكيلي بنهضته بعد أنشاء مدرسة الفنون الجميلة بالزمالك - وأصبح المسرح الغنائي يقترن بتيمور وسيد درويش والريحاني والمهدية والكسار - وأقترن المسرح الشعري بأحمد شوقي وعزيز أباظه وأحمد باكثير . لكن هذا الفن لم نعرف بوجوده ومفرداته المتطورة عن خيال الظل ومسرح الأراجوز إلا في عام ١٩٥٧ وغاب عنا من كان رائدا في مكانه بوزارة المعارف العمومية . وبقي الرواد - الثلاثه ..

جاهين - ناجي شاكر - صلاح السقا . كل له دوره - وكل له ميدانه - والجميع يكملون الفريق .. تري ماذا يحدث لو تركت صاحب الحديث يسترسل دون تدخل مني - دون أن الح عليه بافكاري . فقط علي أن أغلق علي كلماته في الهامش ..

نعم . هذا فيه من الانصاف الشيء الكثير فمن كلمات الرجل لفرقه .

قال صلاح السقا ..

في أول ديسمبر سنة ١٩٦١ بدأت رحلتي الدراسية خارج الحدود . وفي طريقي إلي بوخارست لألتحق بمعهد سندريكا للعرائس (إذ كان هو المعهد الوحيد المتخصص في دراسة فن العرائس في جمهورية رومانيا التي وصلتني منها الدعوة لقضاء منحة تدريبية بهذا المعهد) وكان ملحقاً به مسرح بنفس الأسم . وكان يعتبر في هذا الوقت أهم مسارح العرائس في العالم . وهبطت بي الطائرة في بوخارست

في عشية يوم من أيام الأسبوع الأول من ديسمبر ١٩٦١ . وأستقبلني أحد مندوبي وزارة الثقافة الرومانية . وزيادة في التكريم ذهب بي إلي قرية سياحية تسمي سناجوف . وأكتشفت في الصباح بعد أن ولفت إلي غرفة في قصر من القصور - أنني في قصر من قصور قياصرة الرومان أعد خصيصا للضيوف والمتفردين من الفنانين ليعتمدوا بهذا القصر كمتحة من منح التفرغ للدولة يكتبون ويدرسون ويتدارسون . كان هناك لفيف من الشعراء والادباء والكتاب والنقاد والفنانين أيضا في المسرح والسنيما والغناء يقضون أجازتهم في هذا القصر . وكنت أنا بين هؤلاء . فظللت ٣ أيام أتنزه في حدائق هذا القصر وبحيراته الصناعية ولا علاقة لي بالعالم الخارجي . ثم في صبيحة اليوم الرابع أتصلت هاتفيا بالعلاقات الثقافية وطلبت منهم برنامجي أو خطة لإقامتي في هذه البعثة الدراسية . وقد كان . فقيل لي إنه زيادة في التكريم ،إقامتي في هذا القصر . وطلبت أن أبدأ فعلاً وبشكل سريع حيث كنت متهلفا للإستزادة من فن العرائس فى هذا البلد وألا أضيع وقتى فى الضيافة - فنقلت فى نفس اليوم مساء الى احدى الفنادق الخاصة القريبة من مسرح سندريكا الذى تقرر أن ألحق به للعمل والدراسة . وبدأت فى زياراتى للمسرح وأساتذة متخصصين تناوبت العمل معهم . وكانت بداياتى أن أدرس أيضاًجميع أنواع التمثيل بالعرائس حيث كان فى هذا المسرح شعب متعددة - ليس فقط عرائس الماريوت التى قدمناها فى مصر بل كان هناك الماسكات والقفاز وخيال الظل وأساليب التكنيك المختلفة والمزج بين البشر والعرائس والتمثيل المباشر والمسجل . وعديد من التكينكات المختلفة بدأت أمارسها داخل هذا المسرح فى فرقه المتعددة . وكان أن وضعوا لى خطة عمل أخرى . وهى أن أساهم بدورى كممثل بالعرائس فى برامج الريبركوار الخاصة بالمسرح فى فرقه المتعددة . فوزعت علىّ أدوار كبار الفنانين داخل هذا المسرح .

تسألنى كيف أقوم بالتمثيل بالعرائس بلغة أجنبية هى بعيدة كل البعد عن اللغة العربية .. ساعدنى فى ذلك إلمامى باللغات الأروبية : الإنجليزية والفرنسية ، فقد كنت أسجل ما أسمعه بالعربية وأترجم إلي اللغة العربية كمقاطع وجمل متصلة منفصلة ، وأبدأ البروفات وحدى علغى هذه الأدوار المسجلة باللغة الرومانية على حسب سمعى لها وإجادتى للغتين الفرنسية والإنجليزية وتحصيلى لهذا المعنى الكامن فى الجمل الرومانية . وجدت صعوبات عديدة فى الشهر الأول . فما كان منى إلا أن طلبت من كل زملائى داخل هذا المسرح ألا يكلمونى لا بالفرنسية ولا بالإنجليزية - فقط باللغة الرومانية - وما كان منى إلا أن حصلت على بعض الكتب من المكتبات كيف تتعلم الرومانية من الإنجليزية إلى الرومانية ومن الفرنسية إلى الرومانية وبدأت جاداً فى تعلم اللغة الرومانية ليس فقط حديثا بل قراءة وكتابة . وكانت ليست مفاجأة بأننى فى الثلاثة أشهر الأولى أتعامل كأحد الرومانيين داخل هذا المعهد وبين أعضاء الفرق التى أعمل بها .

أود أن أسوق إحدى الطرائف التى حدثت .. لو عدنا قليلاً إلى الوراء - بعد أن عدت من قريةستاجوف السياحية إلى بوخارست العاصمة ، فقد كان هذا فى شهر ديسمبر . ولأول مرة أرى الثلوج تتساقط فسعدت جداً بهذا المنظر الذى رأيته من خلف زجاج النافذة إلى أن تكدست الثلوج فى الشارع وفى شرفة الحجرة التى أسكن بها وفرحت وسعدت وإرتديت ملابس الشتاء ونزلت . وقفت طويلا فى بهو الفندق أنظر أيضاً من خلف الباب الزجاجى للمارةكيف يسيرون فى الشارع وكيف يتعاملون مع هذه الثلوج التى تتساقط بشكل مستمر وتتراكم فى الشارع على الأرصفة وفى الطرقات . ثم تشجعت وخرجت إلى الشارع .. وعند خروجى من باب الفندق .. خطوة والثانية والثالثة . ولم أجد نفسى واقفاً على قدمى فقد إختل توازنى وسقطت على الأرض . وهرولت إلى سيدة عجوز قاربت السبعين من عمرها

فساعدتنى على الوقوف . وعدت ثانية بأسرع ما يمكن إلي الفندق وصعدت إلى حجرتى وصرت أنظر من خلف زجاج النافذة إلى هذا الشارع المخيف الذى أزعجنى من أول خطوة .. ومكثت كثيراً : يومين متتاليين لاخروج من الفندق .. أنظر إلي الشارع .. أتأمل كيف أتعلم أن أسير فى هذا المناخ الجديد . وإذا بباب الحجرة فى اليوم التالى بعد الظهر يطرق فمن الطارق ؟ فإذا هو زميل من مسرح سندريكا يسمى فاليريو سينيون كان يتكلم الفرنسية فسألني ماذا بك ؟ ولم لم تأت للمسرح بالأمس واليوم ؟ لقد إفتقدناك فى البروفات فقصصت عليه ماحدث بالضبط ، فظل يضحك حتى إستلقى على قفاه . وأمرنى بأن أرتدى ملابسى بسرعة ونادى على زميل آخر كان ينتظر فى بهو الفندق . ثم خرجنا سوياً أحدهما يمسك بذراعى اليمنى والآخر بذراعى اليسرى وبدأ تعليمى كيف أسير فى هذه الثلوج . فالأمر يختلف : الشارع العادى غير الشارع المغطى بالثلوج . وبدأت مسيرتى فى شتاء ملئ بالثلوج والعمل فى نفس الوقت .

نعود إلى المرحلة الأولى من مراحل الدراسة ، فبعد أن أمضيت الشهور الثلاثة الأولى كانت قد وردت دعوة لمسرح سندريكا للمساهمة فى مهرجان بوخارست الدولى وكان عليهم أن يعدوا العدة ببرنامج جديد وهو (أبولودور) وأبولودور هذه قصة لشاعر رومانى تحكى عن الغربة . فقد كان طائراً من طيور المناطق الثلجية هو البطريق تحكى قصة هذا الطائر الفنان الذى إضطرته ظروف عمله إلى الهجرة إلى بلاد كثيرة ومعلومات عديدة من الشمال إلى الجنوب مروراً ببلدان كثيرة ومذاهب إقتصادية وإجتماعية عديدة إلى أن يعود إلى وطنه الأصلى بعد طول ترحال رغم الشهرة والمناخ والمجتمعات الجيدة التى كانت تتوفر له الظروف فيها إلا أنه فى النهاية يضطر إل يالعودة إلى موطنه الأصلى حيث قد شعر بالوحدة بعيدا عن الأرض والأصدقاء .

قبل أن نذهب إلى بولندا بدأت البروفات وكنت أعمل بها كمخرج مساعد أو منفذ إلى جانب إشتراكى ضمن هذا الفريق بعدة أدوار داخل القصة . وكانت هذه التجربة أو المرحلة الثانية من الدراسة من أهم التجارب التى مررت بها وهى كيفية الوصول إلى قدرات العروسة فى التعبير . واللانهائية التى يمكن أن تعبر بها عن الدور الذى تقوم به . كان هذا فرقا شاسعا بين الممثل البشرى والعروسة فى التعبير على خشبة المسرح .. كان عملا عالميا رائعا. وكانت النتيجة أن فازت بالجائزة الأولى فى مهرجان وارسو الدولى وكانت هذه زيارتى الأولى إلى وارسو .

فماذا عن المهرجانات :

وأود أن أذكر شيئا هاما بالنسبة لهذه المهرجانات . لك أن تشعر ياعزيزى القارئ أنه يمكن أن ترى فنون العالم مجتمعة فى عشرة أيام أو إسبوعين فقط فى بلد واحد من الشرق إلى الغرب من أقصى الشرق الأقصى إلى أمريكا الشمالية واللاتينية مرورا بالدول الأوربية التى سبقتنا فى هذا المضمار أو فى هذا الفن .كانت هذه هى الإستفادة الكبرى .. أن تتعلم وأن ترى وتسمع وتشعر وتناقش وتجادل وتستفسر عن كل ما يدور بخلدك إن كان هذا الحفل الفنى له هذا الإهتمام . فقد كرست حياتى أن أكون خادماً لفن العرائس طيلة حياتى .. هذه المهرجانات هى المدرسة الحقيقية فهى تجارب مسارح لها باع فى هذا الفن . وهى تجارب الفنانين مخضرمين ترى ماذا وصلت إليه آخر تجارب فى هذا الفن من فن تشكيلى إلى فن تمثيل بالعرائس بأنواعها المختلفة إلى فن الإخراج والتغلب على الحرفية الإخراجية على خشبة المسرح فليس لمسرح العرائس فيما وصلت إليه الحال هذه الأيام فى أواخر القرن العشرينليس له حدود ولا يرتبط بنظرية ما فهو مسرح تجارب بشكل دائم ومتجدد له تجربة فى كل ما يقدم من جديد ، ومما يعاد إخراجه من ريبرتوار وهو المسرح الوحيد الذى يحتفظ بتراثه الإتناجى . وهذه العرائس

يمكن أن يتوارثها فنانون آخرون ويقوموا بالأداء فى نفس العرض وفى نفس المشاهد ونفس النص .

إنها قضيه عظيمة جدا أن تلتحم بالتجارب وتراها عن قرب هذه من وجهة نظرى الشخصية كانت أقيم من الدراسة النظرية بكثير .ثم بعد أن إنتهى المهرجان عدت إلى بوخارست للمرة الثانية مع الفرقة من بولندا . وبدأت المرحلة الثالثة وكانت هده المرحلة هى زياره ميدانية لمسارح العرائس على مستوى جمهورية رومانيا وبدأت أتنقل كبرنامج عملى وبرنامج مخطط وموضوع مسبقا من العلاقات الثقافية أزور عواصم بوخارست وأشاهد ما قدموه على مسارح العرائس وأتحاور ليلا وأتناقش مع المخرجين والفنانين . واستغرقت هذه المرحلة ما يقرب من شهر سجلت ما سجلت وإستوعبت ما إستوعبت . عدت بعدها إلى بوخارست لألتحق ثانية بالمعهد وبالمسرح لنواصل الدراسة مع بقية الفرق ، فإنتقلت من فرقة الماريونيت التى سبق أن قدمت بها قصة "أكلودور إلى فرقة أخرى وهى فرقة القفاز وبدأت فى دراسة فن العرائس القفاز بمشتقاتها العديدة سواء كانت بالأيدى فقط أو بنصف الجسم أو بالجسم كله إذا كانت من الأقنعة والماسكات وكيفية التمثيل بالعروسة أو مع العروسة أو ما إلى جانبها . ربما يسألنى القارئ ما الفرق بين هذه الأنواع الثلاثة وسوف أوافيكم بهذه اللقطة الفنية في حينها عندما نتكلم عن فن العرائس .

كان هناك تجارب عديدة مع هذه الفرقة ما بين الأدب العالمي كمسرحية دون كريستربان للوركا ومن الأدب المعاصر " الأصابع الخمسة " ومن أدب ألف ليلة وليلة " ؟ الصغير " وعديد من الروايات التي مررت بها إلي أن أنهيت دراستي في ديسمبر من العام التالي .

عدت إلي القاهرة أحمل بجعبتي الكثير من العمل والفكر .. أحمل في جعبتي مما تعلمت ومما أستفدت منه كيف يتعامل الطفل مع مسرح العرائس . وكانت هذه

هي تجربتي التالية في القاهرة . بعدأن سبق وقدمت في مصر أوبريت " الليلة الكبيرة " وعدت في عام ١٩٦٣ لأخوض تجربة جديدة .. كيف يتعامل الطفل المصري مع مسرح العرائس وماذا يجب أن يقدمه المسرح للطفل .. ليس فقط في مصر بل كانت لي نظره بعيدة إلي العالم العربي أجمع .

مرحلة جديدة

عدت تملؤني السعادة والتفاءل .. ولكن مررت بتجربة كانت إلي حد ما لها أثرها المباشر في نفسي فقد كانت في ١٩٦٣ تجربة مسرح الستينات التي أصبحت هي شعار العمل في الثقافة المصرية . ورغم ذلك كانت وزارة الثقافة قد أستقدمت إدارة جديدة للمسرح وكانت قد أستقدمت خبراء من الأتحاد السوفيتي .

وتقدمت بمشاريعي التي أعتزمت أن أقوم بها أو أزود بها أنتاج مسرح العرائس . وقد لاقيت ما لاقيت في هذه الفترة من حوارات ومن مواقف يعلم الله أن كانت هذه المواقف شخصية أو تخطيطية من الإدارات التي كانت موجودة في ذلك الحين . وأحسست بنفسي معزولا فتقدمت بمشروع للطفل المصري .. ما يجب أن يقدم للطفل في سن المرحلة الأولي الدراسية . وأقترحت أن أؤسس فرقة خاصة للطفل . وتقدمت بالفكرة لتلك الإدارة التي كانت مشغولة بأنتاجاتها الأخري مع خبراء رومانيين وسوفيت . يعلم الله كيف أتوا .. بروتوكولات ثقافية كانت قد أزدهرت في ذلك الحين مع الكتابة الشرقية . فكان لي موافقة علي مشروعي لابد أنه من الصغر .. فهناك فرقتان داخل المسرح ولكن كانت موافقة الإدارة علي مشروعي أن أقوم به من الصغر ، فعلي بتجهيز نفسي وتجهيز فرقة جديدة تعد خصيصا لهذا المشروع . وإعداد مصممين ومنفذين وعمال وفنيين .. أي فرقة تتأسس من جديد .. علما بأنه كان بالمسرح فرقتان أخريتان ، ورغم ذلك تحملت هذا العبء فقد كان

المسرح لا يعمل في ذلك الحين بفرقتيه ، إلا في عرائس الماريونت وهي عرائس الخيوط . وكان مشروعي معتمداً أساساً علي عرائس القفاز وحرفية الإخراج لها .. فقمت بتدريب عدد لا بأس به من ممثلي العرائس بعد أن أستقر الرأي علي تدريبهم بعد أختيارهم من مجموعة كبيرة وبدأت بفكرة فرقة مدارس خاصة تنتقل وتتجول إلي تجمعات الأطفال . وشاركني هذا الحماس أصدقاء عديدون من فنانين رتشكيليين . وكانت نتيجة هذا الجهد أن خرجت إلي جمهوري العزيز وهو الطفل المصري لشخصية " صحصح " كان أول عمل هو فكرتي و أشعار صلاح جاهين مع الملحن العظيم الموسيقار محمد فوزي وكان أفتتاح هذا العرض .. تعجبون لو قلت لكم أنه ليس بالعاصمة .. كان بمدينة الأسكندرية في ١٣ أكتوبر ١٩٦٢ وأستمرت رحلتي في محافظات الجمهورية يرافقني أحيانا الفنان الراحل محمد فوزي . وقد حضر أفتتاح هذا العرض في مدينة طنطا في نوفمبر ١٩٦٢ . وكان صدي هذا العمل يحكم النقاد والجماهير نجاح منقطع النظير . وذاعت فرقة المدارس وأصبح الطلب عليها كثيرا وأستمرت الرحلة مالايقل عن ٣ شهور متصلة . إختتمهتها بزيارتي في أواخر ديسمبر لدولة اليمن وتقدمت فرقة صحصح بعروضها لأطفال اليمن في ديسمبر ١٩٦٣ . عدت بعدها إلي القاهرة لأستكمل رحلتي في صعيد مصر . وأستغرقت رحلة أخري لمدة ٣ شهور أخري بعدها عادت الفرقة لتقدم هذا العرض بالقاهرة سنة ١٩٦٤ .

ملحوظة بسيطة أود أن أعسرج عليها سريعا هذه الفترة التي قربت من العام وتفرغت فيها لتأسيس فرقة عرائس خاصة بالمدارس .. رغم كل الجهد الذي كنت أبذله ، كان هناك في خطوط متوازية سطوة الخبراء الأجانب من الأتحاد السوفيتي ورومانيا ... في تواجدي ضمن الفرق الجديدة التي يعملون بها .. أضرار علي أبعادي بعيداً عن هذا الكيان الذي قمت بتأسيسه مسبقاً . أضرلرالإدارة علي أن

أقوم بنفسي بتأسيس هذه الفرقة بعيداً عن أي خبرة من الزملاء الذين رافقوني في هذا الجهد ..

.. إبعادي عن العاصمة وعن أجهزة الأعلام .. ولكن الله كان يصعب الحديث عن قدرة الله في التوفيق .. والحمد لله ذا ع حديث هذه الفرقة حتي غطي علي ما قدمه الخبراء بعد ذلك . كان صحصح مولد شخصية عرائسية تخاطب الطفل وتلعب معه وتثقفه وتواسيه وتعلمه وترفه عنه أحيانا . وكانت هذه العروسة مولد عرائس كثيرة أتت فيما بعد سواء في مسرح العرائس نفسه أو في شاشتنا التليفزيونية علي قنواتها المتعددة : شخصية صحصح هي أبو كل ما قدم للطفل المصري فيما بعد (١)

أود أن أضيف أنه أيضا طيلة هذه الفترة التي كنت أتفاعل فيها مع نفسي في تأسيس فرقة جديدة من الألف إلي الياء ، فوجئت بنقلي من مسرح القاهرة للعرائس وأنا أحد مؤسسيه .. إلي أين ؟ إلي مركز الخبراء أو مكتب الخبراء الذي سألت عنه في ذلك الحين فلم أجد له مكانا حتي علي الورق . لن أدخل في تفاصيل فقد كان النجاح الذي حققته أهم من كل هذه الروتينيات البيروقراطيات الشخصية التي كنت أعتبرها موجهة لي بشكل شخصي كي أفقد توازني وأعود إلي وظيفتي السابقة بالقانون أو إلي مسرح شكوكو للعرائس الذي كان مايزال يحتضر في ذلك الوقت .

في الوقت الذي كنت أؤسس فيه فرقة القفاز الخاصة بالمدارس كان هناك أحد الخبراء من الأتحاد السوفيتي يؤسس فرقة للقفاز علي مستوي حرفي عالي بفرقة رئيسية تسير جنباً إلي جنب مع فرقة الماريونيت التي كنت عضواً فيها قبل نقلي إلي مكتب الخبراء .. والظن أنه هذه الفرقة الرئيسية . كان يدور في ذهن إدارة

(١) لا نحب أن نعلق علي مثل هذه المواقف التي تعرض لها الفنانون من كل كردينال اشتراكي وحتي لانتهم باننا ننقض من قيمه ما جري في هذا الزمن الردىء

المسرح في ذلك الحين الفشل الذريع الذي سوف يصيب فرقة المدارس . وأن الفرقة الرئيسية ستكون هي العمود الفقري في ذلك الحين . وكانت النتيجة عكسية تماماً : لقد ذابت تلك الفرقة الرئيسية التي خصص لها الخبراء وكل الجهد من إدارة المسرح . بمسرحية أظن كان أسمها طاحونة الشيطان أو قاهر الأباليس .. رغم أن بعدها وأشعارها أيضا لصلاح جاهين . وألحانها لسيد مكاوي .. وتصميماتها لأعمدة المسرح الذين كانوا موجودين في ذلك الحين . وقمت أنا بتأسيس هذه المجموعة البسيطة لفرقة المدارس .. وكان أن التحقت معظم أعضاء الفرقة الرئيسية بفرقة المدارس في ذلك الحين .. وأصبحت فرقة صحصح هي الرئيسية في ذلك الحين .

قاومت واستمرت داخل المسرح كضيف من ضيوفه علما بأنني أري في داخلي أنني عمود من الأعمدة التي قامت عليه فرق المسرح . وأستمرت التجربة ، فقدمت إلي جانب صلاح جاهين - علي سالم في مسرحية (السنه الثامنة) وسمير عبد الباقي لأول مرة بمسرحية عم معاطي التي سميت (حكاية سقا) فيما بعد . محمد فوزي لأول مرة كان يعمل بالمسرح بمسرحية صحصح . سيد مكاوي عاد وعمل معي في حكاية سقا التي كانت من الأعمال التي لها علامات علي فرقة الماريونيت . عدت وقدمت صحصح وجميلة التي كان العرض كله لا يحتوي إلا علي عروستين وممثل بشري . وكانت التجربة الأولي في مزج العرض المسرحي علي مسرح العرائس بين البشر والعروسة . وكان هذا العرض له صفه خاصة : أن الطرف الأخر في الحوار كان الجمهور . وكانت هذه هي العلاقة الثانية أو الثالثة الليلة الكبيرة ثم صحصح وأستمراراً لليلة الكبيرة كانت حكاية سقا والتكنيكات الدائرية والمسارح الدائرية التي أدخلتها به . والمسرح الأسود الذي كان يستخدم لأول مرة علي مسارح مصر عدت وقدمت هذه التجربة (صحصح وجميلة) التي كان أطرافها أربعة عروستان وممثل بشري وجمهور في الصالة . لا ينفصل العرض عن هذه الأطراف الثلاثة . وفي هذا

الوقت كنت قد عانيت كثيراً من علاقتي بهيئة المسرح . وفضلت أن أتجه اتجاها آخر بعد أن أصيبت مصر بنكسة فتقدمت للدراسات العليا بالمعهد العالي للسنيما التي نظمت للمرة الأولي في مصر - ببحث كان سبباً في أن أكون طالباً بالدراسات العليا في أول دفعة في معهد السنيما سنة ١٩٦٧ .

جهاد جديد يتصل بالمسرح :

قبل أن أقص عليكم رحلتي مع معهد السنيما .. أود أن أعود لبين السطور الماضية ، الفترة بين ١٩٦٣ و ١٩٦٧ فقد وردت للمسرح في ذلك الحين دعوة لحضور مهرجان دولي سنة ١٩٦٥ في بوخارست فاحتشدت قوي الثقافة جميعاً . والتي كانت قيادة مسرح الستينات في ذلك الوقت علي أن يقدموا عرضاً مبهراً في مسرح العرائس ، وحشدت له الطاقات والميزانيات وكل الإمكانيات . وذهبنا إلي بوخارست عام ١٩٦٥ للإشتراك في هذا المهرجان ، بأحدي المسرحيات التي ذكرت أن حشدت لها كل الإمكانيات المادية والاعلامية . وذهبت إلي بوخارست وكنت ضمن الوفد رغم أنني لست مشتركاً في العرض بل كنت كمرافق للوفد المصري علي أني أجيد اللغة الرومانية وأعلم أين وكيف .. كما لو كنت تشهيلات للمسرح . وقد طار المسرح كله إلي بوخارست بالطائرة إلا أنا فقد شحنت والمهمات في باخرة رست بنا في الميناء الروماني كونستانزا .. وكان علي أن أخرج بكل هذه المهمات وأذهب بها إلي بوخارست . وأعد لها المسرح والامكانيات الفنية رغم أني كنت شبه مفلس في ذلك الوقت . وبعلاقاتي الشخصية ، وبلهجتي الرومانية المصرية وفقني الله إلي أن أعد كل شيء قبل وصول الفرقة التي وصلت بالطائرة قبل العرض بعدة أيام . وأستغرقت التجهيزات عدة أيام ، واقيمت البروفات وقدم العرض الذي كان قد فقد هويته المصرية وهذا هو يعبير أحد الخبراء ولجان التحكيم في ذلك الوقت وكانت تشيكي الجنسية وقال عبارته الشهيرة أثناء تقديم العرض هذا العرض أيه جنسية

له ؟ وكانت هذه من وجهة نظري سقطة من سقطات مسرح القاهرة للعرائس . وعادت الفرقة والمهمات إلي مصر . علماً بأنه في أكتوبر ١٩٦٤ قامت الفرقة بجولة لم يتعلم فيها القائمون علي إدارة المسرح والهيئة في ذلك الحين - درساً كان مستفاداً وواضحاً . وهو أن الفرقة قامت بجولة في ٨ دول أوروبية معها برنامجاً : الليلة الكبيرة إلي جانب هذا العمل الذى مدح فيما بعد فى المهرجان - وعلم القائمون على الفرقة أنه كثيراً ما قدمت الليلة الكبيرة وشهاب الدين إلى أقصر العرض فى الدول الأربع الأخيرة على أننا نحمل فقط صناديق هذا البرنامج الحقيقية التى كانت تفوق ٢/١ المهمات للوقت كله . ونقدم فقط الليلة الكبيرة فى دول أوروبا ولم ننل سوى أننا حملنا على أكتافنا هذه المهمات .. رغم ذلك أصر القائمون على إيفاد هذا العرض إلى أوروبا لحضور المهرجان معتقدين أن المهرجان ربما يكون قد غير جلده أو مبادئه ، فالمهرجانات الدولية لا تحترم إلا الفنون الأصيلة لالتى عندما تراها لأول وهلةتقول أن هذا البرنامج شرقى غربى صينى هندى .. أوروبى .. هذه هى بالنسبة لى النجاح الثالث أو الرابع فى خطة حياتى داخل مسرح العرائس. وقد إستفدت كثيراً وإستفاد زملائى من أنه لابد أن نقدم التراث المصرى فى أية مهراجانات دولية لتعريف العالم بالفن المصرى والتراث المصرى والعادات والتقاليد الأصيلة التى نبتت فى شعب مصر وسوف تظل ثابتة جذزورها وأعناقها إلى السماء . هذا هو ما يجب أن يقدم فى الهراجانات الدولية . وكانت هذه هى وجهة نظرى السليمة التى خرجت بها من هذه التجربة لإشتراكى فى المهرجانات لثالث مرة .

نعود إلى دراستى السينيمائية لأقول أننى بدأت بالإستعداد لشئ أضيف إلى عملى كفنان مسرح عرائس - عمل آخر بالدراسات السينيمائية وكنت أود أن أضيف إلى فن العرائس حقلا آخر هو سينما العرائس . فبدأت سنة ١٩٦٧ فى قسم الدراسات العليا بمعهد السينيما أدرس لمدة عامين . إنقطعت فيهما تماما عن تقديم

أعمال لمسرح العرائس . فقد كانت النكسة عاملا من عوامل قلة الإنتاج ليس فى مسرح العرائس فقط بل فى جميع مسارح مصر بشكل عام .

وللعلم كانت رحلتي فى الفترة السابقة على بدايتى فى دراسة السنيما . كانت رحلة غزيرة مليئة بالأصدقاء والذين رافقونى تلك الرحلة من فنانين وفنيين وأدباء وتشكليين ومؤلفين وملحنين . فمن الفنانين الذين زاملونى تلك الرحلة على سبيل المثال لا الحصر : يوسف شعبان وحمدى أحمد ود.سمير أحمد . محمود يوسف ، السيدة نجوى محمد ، السيدة راقية حسن كنا نعمل فى فريق شكوكو . من الفنانين التشكيليين حلمى التونى ومن السادة كبار الملحنين : على إسماعيل وسيد مكاوى وعلى فراج ومن المؤلفين : صلاح جاهين وسمير عبدالباقيوعلى سالم .. ومحمد فوزى ذلك العملاق الذى وقف إلى جانبى فى أول تجربة لى وله لمسرح العرائس الموجه للطفل بشكل خاص . فكان له دور كبير . وكان يرافقنى فى رحلاتى أحيانا إلى مدن الأقاليم لا أعلم حباً لهذا الفن أم رأفة بى أم لأنى فى بدايتى أطوف الأقاليم بعيداً عن أجهزة الإعلام والدعاية . كانت هذه هى رحلة قبل أن أنتقل إلى دراستى السنيمائية .

كنت شبه متفرغ للدراسة : طالب من الطلبة النجباء والساعة ٧ صباحاً تجدنى فى طريقى للمعهد . وكان المعهد فى ذلك الوقت قائما على الأساتذة الأجانب الذين إستعارتهم الأكادمية لتدريس دفعة الدراسات العليا من فرنسا وألمانيا وكندا . فى التصوير والسيناريو والثقافة السنيمائية والمونتاج والإخراج إلى جانب الأساتذة المصريين الذين كان لهم الفضلالأكبر علينا فى تلك الفترة ، وإستمرت الدراسة عامين وكان لها أثرها الأكبر على هوايتى فى فن العرائس .. حيث أن حركة العرائس على خشبة المسرح قريبة إلى فن السنيما فى القطع والمزج والخروج من مكان إلى مكان بعكس المسرح العادى . ولكن قبل أن أخوض فى تجاربى داخل

مسرح العرائس . أود أن أعود بذاكرتي لأسرد بعض الذكرايات .

ذات مرة وهى تجربة جولاتى مع صحصح - كنا فى الشتاء فى نوفمبر تقريباً. وقيل لى أن هناك تجمعا بشريا يريد أن يشاهد العرائس فى قرية من قرى الإصلاح الزراعى تسمى صان الحجر . فذهبت وتقابلت مع رئيس مجلس القريةثم إصطحبنى إلى مكان العرض ودخلت ففوجئت أنه حظيرة للحيوانات . وكان الشتاء فى تلك الفترة غزيراً . فماذا نصنع لنقيم مسرحاً فى هذا الموقع ؟ يأتى إليه الجمهور . قد كان . فقد كنا فريقا من الرجال وأقمنا المسرح . نظمنا المكان حتى يكون ملائما لإستقبال الجماهير . أزلنا ما به من آثار وتحول من حظيرة للحيوانات إلى مسرح للجمهور وكان عرضاً شيقاً .

تجربة أخرى .. عندما دعيت فى صيف ١٩٦٤ إلى جبل أبى سمبل وكان جميلاً فى ذلك الوقت. كان فى صحبتنا بعض الصحفيين وأنا لا أتحرج من ذكر أسماء حتى لا يساء الفهم . حتى لا أكون مستغلا لأسماء كان لها تجربة . صعدنا الجبل وتقابلت مع المسئولين عن الموقع والخبراء الأجانب الذين كانوا ينقلون المعبد فى ذلك الوقت قبل تغيير مجرى نهرالنيل . وقالوا لى هنا سوف نقدم عرض مسرح العرائس. منطقة خالية تماما من أى أدوات مساعدة . وكان معى أيضاً فرقة .. مجموعة من الرجال والسيدات وخرجنا ليلا إل يسطح هذا الجبل وإستعرنا بعض الأحبال رالأخشاب وسهرنا ليلة طويلة شيدنا فيها خشبة مسرح وأعتقد أنها ظلت مدة طويلة تعمل فى هذا المكان حتى إنتهى الخبراء القائمون على هذا المشروع من عملهم .

وكان عرض السماء الثامنة للكاتب على سالم . وفى فرصة من الكلام . كان هناك بعض العمال البسطاء جداً بعد أن رأى العرض فسألته : ماذا رأيت ؟ فرد علىّ فى إبتسامة عريضة وقال لى فذا فيلم رائع ! فإبتسمت وخرجت من الموقع

وتكرر العرض للأجانب والمصريين المقيمين على مدى أكثر من ليلة فى ذلك الموقع. وعدنا بعدها إلى القاهرة .

تجارب عديدة أكسبتنى خبرة لم أكن لأكتسبها لولا فن العرائس ولولا تجوالى خلف العرائس فى تجارب ليس فقط فى مصر وإنما خارج حدود مصر : ما بين سورية ولبنان والكويت والإمارات العربية وقطر والسودان وتونس والمغرب والجزائر وليبيا ليس فقط الشرق الأوسط رحلة ال ١٠٧ يوم بدأت من أكتوبر ١٩٦٤ حتى منتصف يناير ١٩٦٥ . بداية ببلغاريا ومروراً برومانيا والإتحاد السوفيتى وبولندا وألمانيا والمجر ويوغوسلافيا وتشيكوسلوفاكيا ليس فى العواصم فقط وإنما فى الأقاليم المختلفة . ثم كانت أوروبا الغربية فى ذلك الوقت إيطاليا اليونان فرنسا السويد وإنجلترا . ثم مرحلة أخرى إلى الولايات المتحدة فى أكثر من زيارة بين واشنطن ونيويورك وأهايو وكنت كى تقدم فنوننا ونتحاور مع جماهيرها ونتناقش فى بحوث عديدة عن قدم هذا الفن وتاريخه . وإنه فى اليمن فى ملعب من ملاعب الكرة الشراب . وكان الجبل خلف هذا الملعب هو ستارة الجمهور . تجارب عديدة لا أريد أن أطيل عليكم فى مثل هذه التجارب . فقد كانت تجارب رغم أنها شاقة لكنها كانت سعيدة . فعلا فمثلا تصور صديقى أننا فى رحلة ال ١٠٧ يوم التى سبق أن نوهت إليها .. كان كلها فى فصل الشتاء ودرجات الحرارة تحت الصفر . وليس فقط فى عواصم الدول الأوروبية بل كنا نجوب أقاليمها . ننتقل ليلاً تحت تساقط الثلوج ودرجة الحرارة تحت الصفر بمهماتنا بأغراضنا مروراً ببلغاريا ليس فقط صوفيا بل فى فارنا وبلوقدن .. نتحرك إما بالسيارات الأتوبيس أو بالقطار . بالأتوبيس من بلغاريا إلى رومانيا مرورا ببوخارست ثم ياش ثم بالقطار إلى موسكو مروا بكييف ثم بالقطار إلى لينتجراد ثم نعود إلى وارسو لنقدم عروضنا ثم ننتقل إلى ألمانيا فى برلين وفى درسون ثم ننتقل بالسيارات إلى المجر .. مرورا بكاشفا

ميرمار وبودابست ثم إلى تشيكوسلوفاكيا فى براغ وبرتسلافا ثم بالسيارات . وكان بين المجر ويوغسلافيا فى ذلك الحين علاقات رسمية وسوف أقص عليكم نادرة بين حدود يوغسلافيا والمجر .

بداية أبدأ بموسكو : فقد كنا فى الطريق إلى موسكو عندما صدر تعديل وزارى فى الإتحاد السوفيتى وخرجت حكومة وأتت حكومة . وكنا فى ذلك الحين على صلات إلى حد ما مع الإتحاد السوفيتى فإذا بإستقبالنا كان شيئاً ، وبدل أن ينزلونا فى أحد فنادق العاصمة كما كان متفقا مسبقاً فى علاقتنا الدبلوماسية وذا بنا نفاجأ بأن الأتوبيسات التى إصطحبتنا توجهت إلى نزل من نزل الشباب أو المعسكرات : غرف متلاحقة .. درجة الحرارة تحت الصفر . لاتدفئة ولا دورات مياة . بل كلها تجمع لدورات المياة فى الدور الأرضى بدون أبواب ولا منافذ تسع لكل الوفود الموجودة داخل هذا النزل أو المعسكرات المقامة داخل النزل . وكانت مفاجأة بل صدمة لنا . وكان إحتجاجنا ليلاًعندما ثار علينا بعض شباب الإتحاد السوفيتى (١) وهكذا تركنا عاشق العروسة - بكافة أشكالها الفنية يتحدث وحده - وبكلماته وعباراته وبكل عفوية صريحة .. وفى جبعته ماهو أكثر وأكثر وأكبر أيضا من هذه الأحاديث التى وقعت عند بداية السبعينات . وبالقطع ماذال يملك أن يتحدث عن عشرين سنة أخرى فى نفس المكان . ومع نفس الرعيل الأول . وما إستجد تواجده من عشاق وتلاميذ . وسيحكى ماتواكب من متغيرات نحو الأفضل والأصلح والأكثر تقدمية وإزدهار ..

ستروى الأحداث عن ساعات الفرح الرائعة . وساعات الحزن النبيلة - حين

---

(١) روي لي الأستاذ ناجي شاكر هذه الواقعة . بالتفصيل ولكن لن اذكرها لانها تتصل فقط بالعداء لكل أصاله وأختلاف في القيم والمفاهيم ولأن الفنانون المصريون لم يكونوا قد تحولوا إلي الشيوعيه مثلهم وانهم ليسوا مبرجين وفق المانفستو الذي ظنوا ان المصريين قد تشربوه في سنوات ماضيه .. هالهم ان الجميع يصلي - حتي الأخوه الأقباط كانت لهم صلواتهم قبل الطعام وعند النوم

فارق المسرح فنان بحجم صلاح جاهين من بعد أيام الإكتئاب اللعينة . وكيف ضاع منا قبله الملحن على إسماعيل ومن شارك بالجهد لملأ هذا الفراغ الرهيب - سنحكى عن إنتصارات رائعة عاشتها العروسة من بعد حرب إكتوبر وكيف أصبح الجميع لا يعمل فقط بالحماسه والهمة - ولكن وفق دراسات متكاملة عن مفهوم الثقافة وعلوم المباحث المختلفة عن البنيان الثقافى وعناصر ثقافة الطفل وصلة هذا بثقافة المجتمع ونظرة المجتمع في مراجعة المشروع الوحدوى القومى الإشتراكى القديم - والإنفتاح جملة إنجازات إنسانية حددت دور الثقافة فى تكوين شخصيات المستقبل وتحديد سلوكهم . بل وظل كله منتمى إلي هذا المسرح عاكفا على دراسات نفسية من نوع جديد خاصة بنمو الطفل والتأثيرات التى تملك العرائس ومسرح المعجزة بفنونه المختلفة من ترسيبها عند الأمل .. الطفل ذلك أنه ومن بعد فرحة اكتوبر لم يغب عن أحد ضرورة الإهتمام بدراسة الطفل وكيفية الإتصال به وضوابط هذا الإتصال . وأبعاد عملية الإتصال ذاتها من خلال الوقوف على الإدراك وهل هو عملية عقلية معرفية - ومدى تأثره بالثقافة أو إمتصاصه لمفرداتها وقيمها الثابتة ومكارم الأخلاق . ومستويات هذا الإدراك وتلك الملكات وما هى وسائل التثقيف كمنبهات حسية للإدراك - وهل منها هذا الفن أو هل هذا الفن هو أهم هذه الوسائل . بل إن الجميع وأقول الجميع - قد خرج من عباءة الفكر الواحد التى كانت مفروضة عليه فى الستينات إنطلق إلى معرفة حقائق هى رؤوس موضوعات هامة . مثل التخيل - هل هو عملية معرفية . وهل حقا الإنسان وليس الطفل وحده يمكن أن يوصف بأنه كائن خيالى . وما الفرق بين الخيال الإبتكارى والخيال التقليدى . وما هى مساحات أخيلة الأطفال ثم ما هو دور الخيال فى إمتصاص الثقافة . وكيف نستفيد من مراحل نمو الخيال لدى الطفل وما هى وسائل الإتصال الأخرى المشاركة فى العملية وما هو دورها فى إنماء تفكير الأطفال وما هو مضمون

الإتصال الثقافى بالأطفال- وكيف يكون التجسيد الفنى لهذا المضمون حيث أنه تبين أن اللغة هى الوعاء الثقافى للإتصال بالأطفال وأصبح من ركائز هذا المسرح العمل فيه كأسرة واحده تبحث عن الكمال إذا وجد أو أمكن الحصول عليه ..

عن كل هذه الأحاديث - عن كل هذه الأبحاث والدراسات والمسرحيات التى واكبتها - عن سنوات ما بعد حرب أكتوبر وحتى عام ١٩٩٢ نستكمل الحديث مع عرائس صلاح السقا . مع رجال وفرسان العشق الجمالى في مسرح القاهرة للعرائس عندما نقدم الجزء الثانى (فن المعجزة)

والآن علينا أن نمر فى إتجاه الحلم بالعلم ولكن علينا أن نعرف مسبقا أن دراسة فنون الطفولة ليست من إختصاص فرع واحد من فروع العلم . بل هى حصيلة جهود علمية فى العلوم الإنسانية أى التى تعنى بالإنسان والمجتمع .

عرائسنا العزيزة تحياتي

ساهم مسرح القاهرة للعرائس ورواده العظام منذ التفكير في انشائه عام ١٩٥٨ وبداية عروضه في عام ١٩٦٠ في صياغة أطفالنا ذخيره الأمه ورصيد مستقبلها – ورفع مستوي ذكاء من هم رجالنا اليوم – فالذكاء يكتسب ٤٠٪ منه في السنوات الأربع الأولي ويكتسب ٨٥ ٪ منه في السنوات الثمانية الأولى من حياة كل طفل – ويظل لصيقا به مدي الحياة يهم في تطوير الخبرة والعلم والاستخدامات الجديده لفنون علوم الثقافة .

وذكاء كل طفل يطوره ويصغه ويرفع مستواه شركاء ثلاثه هم .

البيئة – الأسرة – المسرح [مسرح الدهشه وفن المعجزه والابهار] نعم إن مسرح القاهرة للعرائس ساهم بقدر كبير في توفير احتياجات الطفل التطوريه منذ الميلاد إلي أن يصل إلي سن الخامسة عشر .

العرائس من الناحية التاريخية

عرفت الدمى منذ فجر الإنسانية ، وليس من المستطاع تحديد موطنها الأصلى ، فقد ظهرت فى الصين القديمة ، وفى الهند ، واليابان ، ووجدت ضمن آثار قدماء المصريين ، وفى حضارة اليونان ، وفى أماكن أخرى كثيرة . (١)

أصل الدمية

تدل الأصول اللاتينية والهندية على أن التسمية الصحيحة لعروسة المسرح هى الدمية . وقد كان هذا سببا فى إتجاه كثير من المؤرخين إلى إعتبار عروسة المسرح إمتدادا للدمية التى لعب بها الطفل وهو صغير. ولكن فى مقابل هؤلاء تؤكد مجموعة أخرى من المؤرخين أن الوظيفة الأولى للدمية لم تكن اللعب ، وإنما كانت وظيفة

---

(١) مسرح العرائس – تحية كامل ص ٧ ، ٨ – راجع كذلك مقدمة كتاب

The Puppet Theatre Hand Book Marjorie - Batchelder .

إسطورية ترتبط أشد الإرتباط بالأساطير التى كان الإنسان يعيش فيها فى العصور القديمة .

الدمية واللعب

يقول شارلي دييه إن عروسة الطفل الصغيرة هى أصل الدمية المسرحية ، وعنها ولد هذا المسرح .ويؤكد أنصاره أنه ليس هناك ما يمنع أن يكون الطفل قد حدد لأطراف الدمية وسائل تحريكها ؛ لكى يمنحها أكبر قسط من الواقعية ، وعلى كل حال فالطفل يرى دائما دميته كائنا حيا ، ويتعامل معها على هذا الأساس . ولذلك كان من السهل تعويد الأطفال على الإستمتاع بمسارح الدمى ، فمن السهل أن ينتقل من الإهتمام بدميته الخاصة إلى الإهتمام بدمى المسرح ، وكل من يراقب الأطفال وهم يلعبون بدُماهم يستطيع أن يرى الأصل التاريخى لمسرح العرائس . إن العلاقة بين الطفل ودميته ، وهذا العالم الخيالى الذى يلفهما معا ، وتلك العلاقة السيكولوجية التي تربطه بها هى الأسس الأولى التى إنبثق عنها مسرح الدمى .

الدمية والإساطير

هناك من الشواهد ما يدل على أن ميدان الأساطير كان الميدان الذى ظهرت فيه الدمى المسرحية، وقد جاء فى الأساطير الهندية القديمة أن زوجة الآله سيفا صنعت دمية صغيرة ، فأعجب بها زوجها أيما إعجاب مما دفعها إلى الإنطلاق بدميتها إلى جبال الهيمالايا .

ويقال إن الإنسان عندما أراد أن يعبر عن عالم الأرواح وما فوق الواقع ، لجأ إلى الدمية لتكون وسيطا بينه وبين الروح ، فإرتدى قناعا وجعل من نفسه صورة، وبذلك تتمكن روحه من أن تدخل عالم الأرواح ، ثم أخذ يصنع الدمى على صور

الأبطال ، ويعبر بها عن أدوار هؤلاء الأبطال ، وفى هذا الجو الإسطورى إنبثق المسرح ، وبعثت الحياة فى الصور والدمى على المسرح .

ويقول هيرودوت فى التدليل على أن الدمية نبعت من أصول إسطورية ، إن نساء الفراعنة اللائى لم ينجبن كنَّ يَسِرْن فى الأعياد ، وهن يحملن على رؤوسهن دمى ، وهذه الدمى يمكن تحريكها بواسطة خيط لتمثيل أسطورة مصرية قديمة خاصة بالإنجاب .

ومهما يكن من أمر فالدمية التى تلعب على المسرح شيئ آخر تماما غير الدمية التى يلعب بها الطفل ، فهى كائن إيجابى فعال يتحرك ويتكلم ، ويجيب عن كثير من الأسئلة ، ويحمل الكثير من المشاكل بل فى إمكانه أن يوجه ويعلم .

ومع ذلك فهناك من يحاول الربط بين الإتجاهين على أساس أن الدمى إنتقلت من الناحية الإ«طورية إلى اللعب فى العصور التى تدهورت فيها المعتقدات ، وقد ينطبق هذا الكلام بصورة جزئية على إنتقال الدمى إلى المسارح الشعبية ، وإعتمادها على التراث الشعبى ، والحياة الثقافية فى أوروبا ، بل وإعتمادها على التسلية ، وإتخاذ الكوميديا وسيلة لذلك بعد أن غضب عليها رجال الدين ، وحرموا على لاعبيها تمثيل الشخصيات الدينية ، والإشتراك بها فى الطقوس الدينية . (١)

موطن الدمية

إن المكان الذى ظهرت فيه الدمية لأول مرة ليس محددا تماما ، وأغلب الظن أنه لن يتحدد فى يوم من الأيام ، ومن المرجح أن تكون قد ظهرت فى أماكن متعددة للعالم القديم ، بحكم التطور الفنى والحضارى نفسه ، وقد إختلف المؤرخون فى تحديد موطنها ، فبعضهم نسبها إلى الهند ، والبعض الآخر إلى وادى النيل ، وثالث

(١) مسرح العرائس - تحية كامل ص ١١ - ١٢ - ١٣ راجع - الفصل الأول من كتاب
Batchelder - The - Puppet Theatre Hand Book .

رأى أن مهدها اليونان ، وأكد آخرون أنها بلاد الصين واليابان بحجة أن تقاليد المسرح هناك قديمة جداً ، وترجع فى أصولها إلى الأسس التى قام عليها مسرح العرائس الخشبية .

فى مصر الفرعونية

تدل أقوال المؤرخين على وجود نوعين من الدُّمى فى مصر الفرعونية ، نوع دقيق أنيق معبر لا تنقصه إلا خيوط فيتحرك ، ولكن لم يثبت أن هذا النوع من الدمى قد أستخدم فى مسرح العرائس ، ونوع آخر قيل صراحة أنه دمى تحركها خيوط ، وهذه جاء ذكرها على لسان ماجنان الذى يقول : إن الدمى المتحركة التى وجدت فى مقابر قدماء المصريين وفى بلاد سوريا كانت ذات وظيفة دينية . كذلك جاء فى الإستشهاد السابق ذكره عن هيرودوت إن النساء المصريات كن يمثلن بواسطة دمى ذات خيوط أسطورة خاصة بإنجاب الأطفال .

وإذا سلمنا بالرابطة القوية التى تربط الدمية اللعبة بالدمية المسرحية وكيف بدأ التعبير بالدمى خلال الطقوس الدينية - دمى جامدة - هى تطور لصور وأقنعة ، ثم هى صورة مجسمة لأشخاص وآلهة ، ثم هى بعد ذلك دمى متحركة تؤدى أدوارا مسرحية مثل هذه التى ذكرها هيرودوت ، ولوأخذنا فى إعتبارنا كل هذا لأمكن إعتبار الدمى الثابتة التى وجدت فى مقابر قدماء المصريين والتى تكاد تنطق بالتعبير والحركة نوعا من الدمى التى تؤدى دورا أسطوريا جنائزيا معينا له معنى خاص عند قدماء المصريين ، وإنما هى مقدمات وبدايات للدمى المتحركة على مسرح تصور حوادث وأساطير دينية .

فى الهند

يقول ريتشارد بيتشل إنه يرجح أن تكون الهند هى الموطن الأصلى لمسرح

الدمى ، ويؤيد هذا الرأى العلماء جورج يعقوب ، ومنزل ، ولاتلو ، وحجتهم فى ذلك أن الهند هى الموطن الأول لتراث ضخم من القصص الشعبى ومن تمثيات الدمى ، ويؤيد كلامهم فى هذا الشأن الأسطورة القديمة التى تروى قصة الإله سيفا الذى وقع فى حب الدمية التى صنعتها زوجته ..

في اليونان

هناك من الشواهد والأدلة ما يرجح وجود فكرة مسرح الدمى فى بلاد الإغريق لأغراض دينية ، أحيانا أخرى فنية بحتة ، وقد يصعب الحصول من التاريخ القديم على نصوص صريحة تؤيد هذا الإتجاه ، ولكن هناك بعض المدرسين ، وبعد كتاب عصر النهضة ممن أشاروا إلى هذه الحقيقة ، ومنهم الزب ماريو تيفولابى ، وهو مدرس قديم له كتاب غير مشهور بعنوان تأملات ، وقد ظهرت بعض نصوص منه فى المجلة الأجنبية فى يناير ١٩٥٧ ، وفى ١٩١٨ طبع منه الجزء الخاص بمسارح الدمى ، وفيه يقول إن هذا اللون من الفنون قد عرفه مفكرو الإغريق ، وقد إستخدم هذا المسرح لإخراج بعض أعمال أرسطو حوالى ٤٥٠ ق . م

ولم تخل الإلياذه نفسها من فقرات أشارت إلى أنوا ع من الدمى كانت تصنع من الذهب تشبه العذارى وكانت لها أصوات قوية وكانت تشترك فى القصص الإلهى

في الصين

يكاد يتفق المؤرخون على أن الصين هى مهد دمى المسرح وخصوصا ذلك النوع المسمى بخيال الظل ، وهو أكثر أنوا ع الدمى إرتباطا بالجو الأسطورى ، وأكثرها قدرة على التعبير عنه ، والمعروف أن الشرق هو مهد الأساطير . (١)

(١) مسرح العرائس - تحية كامل ص ١٤ ، ١٥

في اليابان

كذلك قد عرفت اليابان مسارح الدمى من قرون عدة ، فقد إنتقلت إليها من وسط آسيا فى العصور الوسطى على يد المنتشرين المتجولين ، وتوارثتها الأبناء عن الآباء متطورة خلال العصور حتى أصبح لهذا الفن أصول وقواعد راسخة (١)

على كل حال فليس ببعيد أن تكون العرائس قد ظهرت فى أماكن مختلفة فى هذا العالم ، ولعل هذا هو الأقرب إلى العقل والواقع لأن التعبير المسرحى بالدمى نزعة إنسانية عامة .

وهكذا نرى أن الدمى قديمة قدم الإنسان ومسرحها أقدم المسارح ، وقد إنتقل عبر العصور مابين القصور والمسارح والكنائس والساحات الشعبية ، وشاركت فى مختلف مظاهر حياة الإنسان من تعبير أسطورى ، إلى طقوس دينية ، إلى مسرحيات ثقافية إلى مسارح تربوية ، ومازالت تشارك الإنسان ألوان نشاطه المختلفة .

مابين القرن السابع والقرن الثالث عشر

عندما ورث الرومان حضـــارة الإغريق كان ضمن ما إنتقـل إلى روما هذا الفن (فن العرائس) وإستطاع أن يعيش هناك ، وتعاقبت عليه القرون والأحداث ، وكان له فى كل عهد وظيفة : فهو أداة دينية طيعة فى فترات إزدهار الدين ، وهو مسرح كوميدى أو سياسى ساخر فى أحيان أخرى . ومن روما التى كانت مركزا للإشعاع بالنسبة لهذا الفن أخذ ينتشر فى البلاد الأوربية الأخرى ، وغير الأوربية .

---

(١) راجع الفصل ٦ من كتاب :

Japanese Dolls - Tourist - Library : 17

مابين القرن الرابع عشر والقرن السابع عشر

بتحول الإمبراطوريات إلى إقطاعيات وإمارات تكونت فرق جوالة تجوب هذه المدن والإمارات ، وتنتقل من قصر إلى قصر ، وتضم عادة بعض المنشرين وبعض لاعبى الأكروبات ثم بعض لاعبى الدمى ، وتعرض ألعابها على الناس ،وغالبا ما كانت مسرحياتها تدور حول شخصيات شعبية أو شخصيات دينية كحياة بعض القديسين ، وشيئا فشيئا بدأت تظهر فرق كاملة لمسارح الدمى وتعرض أعمالا مسرحية كاملة تعتمد فيها أساسا على الفنون الشعبية الخاصة بكل بلد ، وكان ذلك بداية تكون مسارح للدمى ثابتة فى كل بلد ترتبط بتراثه الشعبى وأبطاله وأساطيره

مابين السابع عشر حتى التاسع عشر

إستمرت الدمى تزدهر فى أوروبا خلال القرن السابع عشر ، والثامن عشر ، بل والتاسع عشر وذلك لأنها أخذت تدخل ميدان الثقافة العالية ، وقد كانت أوروبا فى هذه الفترة تنبض بإنتاج فكرى وفنى غاية فى الروعة والخصوبة ، وإستطاع مسرح الدمى أن يجتذب إليه بعض مشاهير الكتاب والشعراء والفنانين فساعدوه على الإثراء . وعلى مسرح الدمى أمكن إخراج كثيو من الروايات والمسرحيات العالمية لفولتر ، وصاند وغيرهم - كذلك كان جوته يرشح بعض مسرحياته للعرض على مسرح العرائس فى ألمانيا . وقام هو بنفسه بإخراج دكتور فاوست سنة ١٧٤٩ م على مسرح فيمار .

وفى فرنسا خلال القرن التاسع عشر عاشت كثير من مسارح الدمى بتوجيه وتحت إشراف كثير من رجال الفكر والأدب ومن أشهرها وأهمها تلك المسارح التى كانت تحت إشراف الشاعر مارك موثيه (١٨٢٩ - ١٨٥٥) وكذلك المسرح الصغير لهنرى سيجوريه ، وكذلك ترجم موريس بوسيه خصيصا لمسرح العرائس بعض

مسرحيات شكسبير نخص منها مسرحية العاصفة ، كما ترجم له بعض الملاحم الدينية والأسطورية .

والواقع أن معظم كتاب وفنانى العصر كانو شغوفين بمسرح العرائس ، وفى هذا يقول أناتول فرانس فى مجلة الحياة الأدبية إنى أحب هذه الدمى ، وأحبها بشكل خاص على مسرح سيجوريه ، وإنهم فنانون ولاشك أولئك الذين صنعوهم ، والذين حركوهم ، وشعراء أولئك الذين أخرجوا لنا هذه الروائع . إن لهذا المسرح عظمته وروعته، ولهذه الكائنات الصغيرة سحرها وجاذبيتها (١)

وتهتم الدول حديثا إهتماما كبيرا بمسرح العرائس كفن شعبى أصيل ، ولهذا المسرح عظمته وروعته ، ولهذا الإهتمام الشديد ما يبرره ، فمامن أمة نهضت إلا وكان لمسرح العرائس بين فنونها مركز ممتاز ، ذلك لأنه فن شعبى أصيل ينسج وجوده من تراث البلد الذى يعيش فيه ، ويحفظ له أدبه الشعبى خلال عصور الظلام ثم هو ينتقل من بلد لبلد فيمزج تراثا بتراث وأدبا بأدب ، ويقدمها فى صورة إنسانية واقعية رائعة . ومن الدول التى تهتم بالعرائس رومانيا تشيكوسلوفاكيا - روسيا - أمريكا - اليابان - والجمهورية العربية المتحدة - فرنسا - إنجلترا .. وغيرها ..

أنواع العرائس

يقول باتشلدر - Betchelder فى كتابه : مسرح العرائس - الفصل الثالث The Puppet theater hand book أنه يمكن تقسيم العرائس إلى أربعة

---

(١) مسرح العرائس - تحية كامل - الباب الأول

راجع كذلك مقدمة كتاب مسرح العرائس لباتشلدر

Batchelder - The puppet theatre - Handbook .

راجع كذلك مجلة اليونسكو - عدد خاص عن العرائس ٤٠٣ سنة ١٩٥٥

أنواع هي :

١- عرائس اليد أو العرائس القفازية Hand Puppets

٢- العرائس التى تركب رؤوسها فى قضيب من الخشب أو المعدن Rod Puppets

٣- عرائس الخيوط Marionettes (String Puppets)

٤- عرائس الخيال أو ماتسميه بخيال الظل Shadows

ا - عرائس اليد أو القفازية :

من إسمها يتضح لنا أنها تلبس فى اليد كالقفاز ، وتعتمد فى حركتها على حركة أصابع اللاعب ، وهى بسيطة فى صنعها ، والإمكانيات اللازمة لإخراج رواية تعتمد عليها فى متناول اليد ، ولذلك كانت أشهر الأنواع التى تستخدم فى المدارس وخاصة بين الطلبة صغار السن الذين يجب أن تقدم لهم خامات وشخوص مبسطة يستطيعون تناولها وتشكيلها وتحريكها ، وهذا هو السر فى الأهمية التى تعطى لهذا النوع من الدمى .

غير أنه لا يجب أن يفوتنا أن نقول : إن هذه الدمى على بساطتها تحتاج إلى مهارة كبيرة فى التعبير ، ولابد أن يكون العامل بها على درجة كبيرة من الإستعداد الفنى ، والمران اليدوى ، حتى يستطيع أن يقوم بهذه الإمكانيات البسيطة مختلف أنواع التعبير وضروب الإنفعالات التى تتطلبها الرواية ، وحتى يستطيع أن يسيطر على النظارة وأن يخلق بينهم الأحاسيس التى يريدها عن طريق حركات يديه داخل هذه الدمى .. والواقع أن بساطتها فى الصنع والتشكيل تجعل العبء كله ملقى على التمثيل والتعبير ، ومن هنا تتضح الصعوبة التى يواجهها اللاعب .

وبالطبع تتدرج هذه الصعوبة بإختلاف مستوى وسن اللاعب ، ومستوى وسن المتفرجين .

ويراعى فى الشخوص عادة البساطة مع المقاولات فى أبراز مميزات الشخصية أى إننا نضع الخطوط العريضة للشخصية بحيث تبرز سماتها المميزة لها ... دون إغراق فى التفاصيل .

وأغلب الفنانين يفضلون هذا النوع من العرائس وأمكنهم السيطرة على العرائس فى تأدية حركات على جانب كبير من النعقيد كاللعب على البيانو مثلا ، ولعل العامل الأول فى نجاح هذا اللون من الفن وإرتباط الجماهير به هو :

١- أن اللاعب الفنان يعبر تعبيرا يكاد يكون مباشرا من إحساسه وإنفعالاته وأفكاره وينقلها إلى المتفرجين بإسلوبه ، ويسيطر عليهم من خلال حركات يديه ، وهذه وسيلة مشبعة لكثير من الميول الفنية والإتجاهات النفسية قد لا تتحقق بمثل هذه القوة فى أى مجال فنى آخر ...

٢ - ارتباط المتفرجين الشديد بجو الدمي ، وتقبلهم الشديد للايجاد لأنهم يعيشون مع الدمية ويكلمونها ، ويكفي أن تظهر لهم قطعة من الخشب فيرونها سيفا إذا كان الموقف يتطلب سيفا ، ولأنهم يندمجون اندماجا تاما .. وهذا سر قوة مسرح الدمي اليدوية وسر بقائه طوال هذه القرون مع التقدم الشديد الذي أحرزته المسارح الإنسانية خلال الحضارات المختلفة .

طريقة تشغيل الدمى القفازية :

هناك طريقتان للعمل بهذه الدمي القفازية :

١ - إحداهما أن تمسك العروسة في مستوي الوجه ، وبذلك يمكن عند تشغيلها رؤية ما يحدث خلال الستارة النصف شفافة الموضوعة في الخلف - وفي العادة يكون الضوء علي المسرح أقوي منه خارجه ، وعلي ذلك لا يظهر الشخص خلف المسرح ، وعلي العكس فإن العروسة تكون واضحة له من خيالها علي الستارة

الخلفية ..

٢ - في الثانية تمسك الأصابع بالعروسة في مستوي أعلي من الرأس . وتكون حافة المسرح في مستوي أعلي من رأي اللاعب ، وكذلك حافته السفلي في حالة جلوس اللاعب . والطريقة الأولي تريح اللاعب أكثر من الثانية . غير أن الثانية تسمح للمسرح أن يكون مرتفعا أكثر من الأولي فيعطي بذلك للنظارة فرصة أكبر وتساعد علي حسن إبراز المناظر فتحدث تأثيرات أقوي . (١)

٢ - النوع الثاني من العرائس والمسمي : Hand - and - rod - puppets لا يختلف عن عرائس اليد أو العرائس القفازية كثيرا .. إذ هو تطوير له (٢)

٣ - العرائس ذات الخيوط Narionettes

هي عرائس يحركها اللاعب بخيوط من أعلي الرأس ، وهذا النوع في الغالب ما يكون صعبا سواء في بنائه أو اللعب به ، وذلك لأنه اللاعب يكون علي مسافة بعيدة عن العروسة فلا يستطيع أن يتحكم فيها علي نحو يمكنه من إبراز الحركات والانفعالات المطلوبة وذلك عكس النوعين السابقين من العرائس ..

طريقة تشغيل الدمية ذات الخيوط :

تعمل الدمية عادة بواسطة ميزان خشبي تختلف صورة وطريقة منعه من بلد إلي بلد بل وأحيانا من لاعب إلي لاعب ، وهي في الغالب محلية متوارثة ، ومع ذلك يمكن إجمالها في ثلاثة أنواع رئيسية :

١ - بسيط شكل صليب وتختص بالدمي الصغيرة الحجم .

٢ - معقد وأكبر من السابق وتختص بالدمي الكبيرة الحجم .

٣ - يمكن إضافة نوع ثالث خاص بالدمي التي تمثل الحيوانات .

---

(١) مسرح العرائس - تحية كامل - الباب الثالث .

(٢) الفصل الثالث من كتاب - Batchhelder - Puppet - Thestre - Handbook

ويلاحظ عند تعليق الخيوط أن يمر الخيط داخل عروة الخطاف بطريقة تسمح له بالانزلاق . والحكمة في ذلك أن يتصل طرفا الخيط بعضوين أو مفصلين متناظرين . ويمسك الميزان في واحدة والأخري تجذب الخيوط .

٤ - خيال الظل . Shadows

هو فن أصيل قائم بذاته ذو أصول شرقية خالصة ، وقد وجد أغلب الظن قبل الماريونيت . وهو فن مسرحي كامل في مقدوره أن يصور الكثير من ضروب الخيال ، والحوادث الجميلة المؤثرة والقصص الخيالية والأساطير ، ويمكن إبرازها ملونة ، وقد وجد في اليابان والصين وجاوة وبورما وأمتد حتي تركيا واليونان ومصر ، وكان شائعا دائما حتي الحرب العالمية الثانية - وشخوصه مسطحة ومصنوعة من جلد الحيوانات علي أن تكون شفافة وتلون وتزود بالمفاصل ويتم تشغيلها بواسطة أسياخ حديدية يضغطها اللاعب علي ستارته قطنية يوجد خلفها الضوء ، بينما يجلس النظارة في مواجهتها يتطلعون إلي خيالها الملون . وفي القرن الأخير قام الفرنسيون بتطوير هذا النوع من المسرح وأطلقوا عليه في صورته الأخيرة أسم خيال الظل الصيني .

وقد عرفنا نحن الشرقيين هذا النوع من المسرح وكان له تأثير كبير في حياتنا السياسية والإجتماعية ولذلك سنفرد له فصلا خاصا عند الكلام عن (مسرح عرائس القاهرة) .

إمكانية العرائس ووظائفها

ليست العرائس نسخة أخري من الإنسان تلقده وتأتي حركاته ولا هي لعبة من لعب الأطفال بل هي هيكل يحركه الإنسان فيمثل (١)

(١) مسرح العرائس - باتشلدر - الفصل الثالث

والعرائس يصعب عليها جدا التعبيرات العادية والحركات العادية . إنها بطبيعتها سواء في تركيبها أو تحريكها تنزع نحو البساطة أو التهويل ، وذلك لكي تركز وتوضح خصائص معينة . ولذلك فمن أهم ما يجب مراعته في الدميه أن تكون علي طبيعتها وهذا لا يأتي إلا إذا صممت بعد دراسة مستفيضة للشخصية وعلاقتها بالشخصيات الأخري ، وجو البلد الذي تعبر عنه المسرحية وجو العصر الذي تحدث فيه .

ومسرح العرائس ليس مسرحا إنسانيا مصغرا ، وإنما هو فن قائم بذاته له أصوله وطرقه في التعبير وجوه ، وبالتالي مسرحياته ، وهو مسرح واسع الإمكانيات تستطيع أن تعبر فيه عن كل الأجوتء والظروف والحركات والتعبيرات وإنما في حدود طبيعية (١)

وقد ذكرت السيدة / تحية كامل في كتابها مسرح العرائس رأيا لرينيه دومينيك - سكرتير الأكاديمية الفرنسية - في مسرح العرائس يقول فيه : " يخطيء كثيرا من يظن أن مسارح الدمي قد جعلت للأطفال ، وأنها لا تليق بالكبار ، فالواقع أن لهذا المسرح خواصه التي تجعل له شخصيه ولونه التعبير ، بحيث يقف علي قدم المساواة مع المسرح الآدمي كلون مستقل بذاته ، بل إننا لا نغالي إذا قلنا إن كثيراً من الأعمال الفنية والثقافية الرفيعة تكون أعظم وأروع إذا مثلت علي مسرح العرائس ، ومن هنا يمكننا القول : إن هذا المسرح يصلح للمثقفين بل ولخاصة المثقفين " ولكن يجب أن نضع في اعتبارنا أن جميع العرائس ليس في أستطاعتها أن تؤدي جميع الأدوار بنجاح ، وحتي تلعب العروسة دورا ما بنجاح يجب أن يراعي الكاتب طبيعة العروسة التي سيستخدمها من حيث الحركة والمفاصل . فعرائس اليد

(١) مسرح العرائس - تحية كامل - ص ٣٤

راجع كذلك - مسرح الأراجوز - س ١٠ برازوف

مثلا Hand - Puppets تؤدي أدوار الكوميديا بنجاح .. وكذلك الأسطورية .. دعهم يتعاركون ، ويدخلون ويخرجون .. ويرقصون وعرائس الـ Rod - Puppets فتصلح للأدوار الجدية ، وكذلك الأدوار التي تتسم بطابع الفروسية ، وعرائس الـ Hand - and - Rod - Puppets تلعب أدواراً مختلفة ، فهي تلعب الأدوار الأسطورية بنجاح ، ولكنها تبلغ القمة في الأدوار الجدية .

أما عرائس الخيوط أو الماريونيت Harionettes فتلعب الأدوار التي يغلب عليها طابع الحركة كالتسلق .. والسباحة .. والحركات الهوائية .. وعلي العموم الحركات غير العادية .. وعرائس الظل – أو خيال الظل – Shadows فميذاتها الأحلام والأساطير .. والفلكلور ..

وتلعب العرائس اليوم دورا كبيرا في حياتنا الإجتماعية والعلمية والثقافية ، ونستطيع أن نقول : إن فائدة مسارح الدمي قد عمت مختلف أنواع النشاط الفكري والثقافي . وحتي المكتبات أستطاعت أن تستفيد من هذا الفن ، ففي بعض المكتبات أمكن لموظفيها في وقت فراغهم أن يحضروا بعض الدمي وتمرنوا علي اللعب بها ، واستطاعوا بذلك أن يخرجوا مجموعة من الروايات والقصص العالمية والتي توجد في مكتباتهم ، ثم صنعوا هذه الروايات حسب أعمار ودرجة ثقافة المترودين علي المكتبة فبعضها للأطفال وبعضها للكبار ، ثم تطور الأمر وأصبحت المكتبة تتضمن عرضنا مسرحيا منظما ، وأمكن للكثيرين أن يستوعبوا الكثير من الأعمال الأدبية عن طريق هذه المسارح الصغيرة – هذا فضلا عن أن المكتبة أصبحت مكانا محبوبا وكثر التردد عليها ، وهكذا يعمل رجال المكتبات والمراكز الثقافية علي جعلها أماكن مشوقة للجمهور تنافس السنيما والتليفزيون في درجة إغرائها . وبهذا يتسع نطاق الخدمة المكتبية ، ويمكن عن طريق هذا الأسلوب الجديد إيصال الثقافة إلي الجمهور علي نطاق أوسع فكثيرون قد لا يقبلوا علي القراءة فيحرموا من الثقافة وكثيرون

غيرهم سريعوا الملل ، فلا ينالون قسطا وافرا من هذه الثقافة ، ولكن هؤلاء جميعا وبهذه الوسيلة المكتبية الجديدة يستطيعون أن ينالوا حظا وافرا من الثقافة الإنسانية وكم يكون مشوقا أن يعرض علي هذه المسارح الصغيرة القصص التاريخي وما فيه من بطولات ومواقف ومواقع ، والقصص الأدبي بما فيه من مآسي وملاهي فيقبل عليها الناس ويستوعبونها بصورة مشوقة ، ومع إختلاف النظارة في العمر والثقافة وفي درجة الذكاء فإنهم جميعا ولا شك سيستفيدون من مثل هذه المسرحيات . والتاريخ نفسه يقول : إن مسارح الدمي قد ظهرت كتطور طبيعي لعملية قص القصص التي كانت سائدة في عصور الأساطير القديمة حين لم تكن الكتابة قد ظهرت بعد ، وحين كان التراث الفني والديني يعرض ويتناقل عن طريق (السماع) ثم أضيف إلي السمع البصر فكان مسرح العرائس . فهو مرتبط إذن أصلا بعملية التثقيف الأدبي والفني (١)

مسرح العرائس والتربية

من أهم العوامل التي ساعدت علي إعادة الاهتمام بمسرح العرائس في العصر الحديث اكتشاف الأهمية البالغة لهذه الدمي في العملية التربوية ، وقد بدأ هذا الأهتمام في أوروبا وأمريكا . وأصبحت الدمي جزءا هاما من الوسائل التربوية في المدرسة ، سواء فيها تلك التي يصنعها الطلبة أو تلك التي تقيمها فرق تطوف بالمدارس وتقدم الأدب والعلم وسائر فروع المعرفة في صور تمثيلية علي مسرح الدمي .

والـواقع أن كثيرا من قصص الأطفـال وكثيرا من الأسـاطير القـديمة ومن

١ - (٢) - مسرح العرائس - تحية كامل ص ٣٧

(٢) - نفس المرجع ص ٣٩

الفولكلور الشعبي يكون رائعا وقوي التأثير إذا ما أخرج في شكل رواية علي مسرح العرائس تأخذ فيها الشخصيات دورها الحي ، وتحدث في النظارة التأثير المطلوب ، وهي فضلا عن أنها مسلية فهي منشطة جدا لخيال الطلبة والنظارة عموما .

إن الطفل يضفي علي دميته الصغيرة كل أنواع الحنان والرعاية ويتحدث إليها بغضب منها ويخاصمها .. إن هذه الكائنات الصماء تصبح في نظر الطفل أحياء . أو ليس هذا هو الأساس النفسي لمسرح العرائس ؟ ألا نبعث عن الحياة في العرائس ونتطلقها ونحركها ونصور حياتنا من خلالها ولاستغراق الأطفال في علاقتهم بالدمي ولأن علاقتهم بالدمي علاقة نفسية شخصية فإنهم لا يأبهون إطلاقا لوجود أو عدم وجود نظارة ، إنهم مشغولون دائما بعملية تحريك الدمي لمزاجهم الخاص أي أنهم الممثلون والمتفرجون ، ويؤكد هذا التعليقات التي تصور عنهم والانفعالات التي تبدو عليهم والملاحظات التي يبدونها . وكذلك شدة إقبالهم علي هذا اللون من النشاط لذلك كان مسرح العرائس وسيلة نادرة المثال للكشف عما يدور في نفوس الأطفال وعن مدي نموهم الانفعالي والعاطفي وهذا لا يقدر بشئ إذا ما عرفه المدرس وأقام عليه العملية التربوية التي هي أساسا مساعدة الكائن البشري علي النمو ، ولكي تساعد إنسانا علي النمو لابد أن تعرف مكنونات نفسه حتي تقدم له ما يتلاءم والمرحلة التي يمر بها والظروف التي تكون شخصيته وعلي قدر ما ينتج المربي في معرفة مكنونات النفوس علي قدر ما ينجح في مساعدتها علي النمو من خلال العملية التربوية .

وقد استغلت حقيقة الارتباط النفسي بين الطفل ودميته ومدي ما يكتشفه عن نفسه في علاقته بدميته . أفادت هذه الحقيقة في العلاج النفسي فهو يعتمد كثيرا علي تفهم نواحي الكبت في شخصية الطفل عن طريق دراسة نشاطه الحر مع دميته . ثم تحديد وسائل العلاج بعد ذلك . ولذلك تتضمن العيادات النفسية عددا من

الدمي تقدم للأطفال ، وسيختلف تصرف كل طفل مع دميته باختلاف ظروفه النفسية ، فتكتشف حالته ويمكن علاجه .

وقد أمكن بهذه الطريقة مساعدة الطلبة الانطوائيين علي الخروج من هذه الحالة المرضية إلي الحالة الاجتماعية السوية ، ذلك لأن الطالب الخجول عندما يتواري خلف المسرح فإن خجله وارتباكه من مشاهدة المشاهدين سيزول وهو خلف الستار وسيقدم هو بنفسه وهو بعيد عن أعين الناس التي يخشاها فتطمئن نفسه وينطلق علي سجيته معبرا عن مكنون نفسه ومن الإعجاب الذي يثار حوله ومن المهارة التي يكتسبها ، ومن التعاون مع بقية الزملاء الذين يقومون بأعمال أخري متعلقة بالمسرح ، ومن كل هذا يمكن إعادة هؤلاء الطلبة إلي الحالة النفسية السوية وتخليصهم من الانطوائية التي كانوا يعانون منها والتي كان من الممكن أن تؤدي إلي فشلهم الدراسي وبالتالي إلي فشلهم في الحياه . (١)

العرائس وتربية المهارات والقدرات والعادات والاتجاهات الاجتماعية :-

من أهم المهارات التي يمكن أن يكتسبها الأطفال عمل العرائس لذلك تحرص البرامج التربوية علي أن يصنع الأطفال عرائسهم بأنفسهم مراعين بواسطة الإخصائيين - حجم الدمي بالنسبة لحجم المسرح الذي ستعمل عليه - كذلك النسب المختلفة لشخوصه من إنسان وحيوان .. ثم عملية إلباس الدمية واختيار القماش واللون .. والهيئة .. وهذه خبرات فيها صقل للذوق وتربية للحاسة الفنية ... ثم اختيار الموسيقي اللازمة ... ويستطيع مدرس الموسيقي أن يشغل أوقات فراغ الطلبة في البحث عن قطع ملائمة لجو المسرحية التي سيقدمونها . وما يقال عن الموسيقي يقال عن المواد الأخري كالرسم واللغة العربية ففي عمليات الالقاء مران علي الخطابه قد لا يتوفر مع أي وسيلة تربوية أخري .

(١) مسرح العرائس - تحيه كامل ص ٤١

وهكذا نري أن مسرح العرائس فرصة رائعة لتطبيق الأساليب التربوية الحديثة فهو يقوم بالمادة العملية الجافة في صور تمثيلية مشوقة ، كذلك يعتبر مسرح العرائس فرصة نادرة لممارسة عملية إدماج المواد الدراسية وهو الاتجاه الجديد في التربية ، وإذالة الحواجز بينها وتقديمها للطلبة في شكل خبرات تكتسب عن طريق نشاط تلقائي مناسب . فمثلا المسرحية التي تقوم علي مسرح العرائس تتضمن معلومات تاريخية وحقائق جغرافية ، وقواعد رياضية وقوانين عملية كل منها تأتي في شكلها الطبيعي أي في صورة خبرة وتجربة من خلال تصرفات شخصية من شخصيات الرواية أو مجموعة من شخصياتها ، وهذه هي الصورة الطبيعية في الحياة الواقعية للخبرات العلمية .

كذلك يمكن عن طريق هذه التجربة إكتساب عادات واتجاهات إجتماعية لازمة للحياة الاجتماعية لتكوين المواطن الصالح مثل :

التعاون - الطاقة - تقبل النقد - الشعور بالمسئولية (١)

---

(٢) مسرح العرائس - باتشلدر - الفصل الأول

The puppet theatre - handbook - th. 1

وسائل التنفيذ في مسرح العرائس

بعد أن فرغنا من تعريف الدمية وإمكانياتها وأصلها وموطنها ودورها في اكتساب الثقافة والقدرات والمهارات الخاصة وأهميتها في العملية التربوية سنتحدث في هذا الفصل عن الجوانب العملية والفنية التي يقوم عليها فعلا مسرح العرائس ... هذه الدمية الصغيرة من أي المواد تصنع ... وكيف تعد لها ملابسها ومكياجها ، ومسرح العرائس كيف تعده ، وما هي دقائقه وأسراره ... وكيف تعد مناظره ، وكيف نضيئة وكل هذا يكون وحدة متماسكه فالدمية والمسرح والديكور والموسيقي والحوار أجزاء متكاملة لا ينفصل الواحد منها عن الآخر . بل إن أختيار حجم الدمية يتوقف إلي حد كبير علي نوع الرواية والدور الذي ستلعبه والمسرح الذي ستلعب عليه . وقل نفس الشئ في الملابس والإضاءة والمناظر والموسيقي ...

وسنتكلم فيما يأتي عن كل من هذه الوسائل في كلمة موجزة حيث إن مجال الكلام عنها بالتفصيل يقع في دائرة الفنون التشكيلية :-

المواد الأولية التي يمكن أن تصنع منها الدمية هي :-

١) الخشب ٢) قماش ٣) ورق مضغوط للرأس والأيدي ٤) أسلاك للأيدي والأرجل

النسب :

لكي تكون الدمية سارة للعين وفي شكل مقبول يجب أن تكون وفقا لنسب معينة :

١) الرأس ويكون حوالي ١/٧ الحجم الكلي والارتفاع الكلي .

٢) الجسم والرأس يكونان نصف الأرتفاع .

٣) أن يستند المرفق علي العجز .

٤) أن ترتفع الأصابع قليلا عن الركبة .

٥) الساق يمكن تقسيمها إلي نصفين متساويين فيما تحت الركبة .

وهذه النسب عامة يجب مراعاتها في كل دمية ، وهذا لا يمنع من أنك قد تعمد إلي الإخلال بهذه النسب بتكبير أو تصغير جزء أو طرف من الأطراف إذا كنت تري أن هذا يساعد علي إبراز الشخصية في الصورة المطلوبة ، ولأحداث التأثير المطلوب مع مراعاة الفرق في إمكانيات ووظيفة الدمية الصغيرة والدمية الكبيرة ، وبشكل عام يمكن أن نقول : إن الدمية الكبيرة سهلة في عملها وتشغيلها ومجال حركتها أكبر بكثير .

وكوسيلة من وسائل التعبير لا تنفصل الدمية عن المسرح الذي تعمل عليه لذلك كانت للدمي الصغيرة مسارحها الصغيرة التي قد يحتمها المكان أو الظروف الموضوعية الأخري . وهذا المسرح الصغير بأدواته ودماه الصغيرة له جوه الخاص ، ويراعه العاملين فيه . والواقع أنه يعتمد علي الجو والتأثر العام أكثر مما يعتمد علي دقة الحركات ، وسحرها يأتي من صغرها (١)

دهان الدمية :

لدهان الدمية أهمية كبري في إخفاء العيوب التي لم تستطع الوسائل الأخري إخفاءها كما أنه يعمل علي إبراز السمات الشخصية للدمية والواقع أن الدمية لا تأخذ شكلها الحقيقي المعبر ، ولا تظهر الشخصية المقصودة منها تماما إلا بعد دهانها ، ويجب أن تراعي الآتي :-

أن تبالغ قليلا في الألوان المستخدمة فنزيد من كمية اللون الأحمر الذي تكون به الوجنتين مثلا ... كذلك نزيد من كثافة اللون الأسود عندما تكون الحواجب والرموش ويجب إبراز تجاعيد الوجه بصورة مبالغ فيها ... أما الخصائص والتعبيرات

١) مسرح العرائس – تحية كامل ص ٥٣

The puppet - Theatre - Handbook- Ch. 4 Batch (١

والملامح التي نريد إبرازها بشكل خاص فيجب أن تلون بألوان فاتحة ناصعة . وعلي كل فهذه الألوان بمختلف درجاتها يحددها نوع الإضاءة وكميتها والاتجاهات التي ستتعرض لها الدمية وفقا لدورها علي المسرح ، لذلك يجب أن نأخذ في أعتبارنا عند دهان الدمية مشكلة الإضاءة . ولدهان الدمية قواعد عامة هي :-

١) يستحسن أن تدهن الدمية أولا بطبقة من دهان أبيض أو وردي كأرضية للألوان الأخري .

٢) يمكن استخدام ألوان الزيت أو الجواش .

٣) في حالة أستعمال ألوان الجوتش يحسن تغطية اللون في النهاية بطبقة من الورنيش عند الانتهاء من صنع الدمية .

الملابس :

يجب أن تصمم ملابس الدمية علي اعتبار أنها تزيد إبراز شخصية للدمية من ناحية وعلي أنها جزء أو وحدة داخل الإطار العام للمسرحية من ناحية أخري ، وكثيرا ما يرجع طراز الرداء بشكل عام إلي جو الإقليم أو الفترة التاريخية المقصودة ، ومهما يكن من أمر فإنه من الجوهري أن يتحدد بوضوح الشكل الأساسي للملابس ، وأن تكون في مجموعها مترابطة بعضها مع بعض ، إذ أن أي عدم إتساق في ملابس الدمية أو شذوذها يفسد علي المتفرج متعته ، ويطفي علي بقية المؤثرات . وعلي العكس فاتساق الزي يجعل الدمية تبدو من خلال الإضاءة علي خشبة المسرح رائعة وتحدث التأثير المطلوب ... وخير طريقة هي أن تجعل الرداء جزءاً من الدمية نفسها كلما كان هذا ممكنا ومتمشيا مع الشخصية وجو المسرحية والمنظر المستخدم فيه الدمية (١)

---

(١) مسرح العرائس تحية كامل ص ٥٣

المناظر :

ترسم المناظر بألوان البودرة مع الغراء علي الدمور أو قماش القلوع أو التيل ويستعمل الورق المقوي والألوان المائية في حالة ما إذا كان المسرح صغيرا . وتستعمل مناظر كبيرة نصف دائرية تكون عادة بلون السماء وتكون ظهر المسرح ، وهذا النوع من المناظر الكبيرة لا تستخدم إلا في المسارح الكبيرة ، ويكون الكبري من الارتفاع بحيث لا يضير ذلك العمال . وهذه المناظر ذات تأثير كبير علي النظارة كما أنها تساعد علي إبراز المسرح بصورة متسعة أكثر من حقيقته مما يعطيه روعة وبهاء .

ومسرح الدمي يستلزم نوعا معينا من المناظر لا يعوق حركة الدمي ، كما يجب أن تكون مجسمة إذ أنها تكون الجو الطبيعي للقصة التي تتحرك خلالها الشخصية ويعطي التأثير المطلوب ولكن يجب أن تراعي ألا تغطي هذه المناظر بألوانها وأحجامها علي الدمي نفسها وهي الأبطال الحقيقية التي يجب ألا نشغل النظارة عنها بشئ أخر . كذلك لا تحتاج هذه المناظر إلي إبراز كثير من التفاصيل بل يقتصر الأمر علي مساحات واسعة معبرة . (١)

الإضاءة :

في إضاءة المسرح يراعي إضاءة الأجزاء المراد رؤيتها بوضوح ، وعدم إضاءة الأجزاء التي لا يراد رؤيتها . كما أن الألوان لابد أن تتناسب مع روح الرواية .. ولا يجب أن يفوت عمال الدمي أن يتلافوا الظلال علي وجوه الدمي في مختلف الاتجاهات .

---

١) نفس المرجع الفصل السادس

أنظر كذلك – مسرح العرائس – تحية كامل ص ١٣٨

المسرح :

يختلف شكل وحجم مسرح العرائس بأختلاف نوع الدمية ، والصالة التي سيقام فيها العرض وهناك ثلاثة أنوا ع من هذه المسارح هي :

١) مسارح خاصة بصالات العرض الكبيرة .

٢) مسارح خاصة بصالات العرض الصغيرة .

٣) مسارح منزلية يستخدمها الهواه لعرض مسرحيات الدمي في حفلات منزلية خاصة .

وقد سبق أن قلنا إن شكل وحجم المسرح يختلف باختلاف نوع العروسة المستعملة - إذ هناك مسارح خاصة بعرائس اليد Hand - puppets والـ Rod - puppets ومسارح خاصة بعرائس الخيال Shadows ومسارح خاصة بالعرائس الخيطية أو الماريونت (Strring - puppets) marionettes وبالطبع يختلف كل نوع من هذه المسارح تبعا لحجم العرائس وطبيعة حركتها . ولكن هنا سأقصر الحديث على مسرح عرائس الخيوط لأنه أكثر هذه المسارح إنتشارا .

مكونات مسرح العرائس :

يشتمل مسرح العرائس بوجه عام على الأجزاء الآتية :-

١) خشبة المسرح Platform : وهى المكان المعد لتحرك فرقة الدمى مؤدية زدوارها المختلفة فى المسرحية .

٢) واجهة المسرح Proscaniam : مسرح الدمى واجهة عريضة مغطاه بستائر بحيث نحجب اللاعبين والمساعدين وحوامل الدمى . وفى وسط هذه الواجهة توجد فتحة المسرح وتغطيها عادة ستارة تفتح عند بدء العرض فتكشف عن خشبة

المسرح فقط . وهذه الستارة تنزلق من الجانبين أو تهبط من أعلى إلى أسفل .

٣) الكوبرى Bridge : وهو المكان الذى يقف عليه اللاعب بدميته من فوقه .

٤) حامل الدمى Perchery : وهو المكان الذى يعلق عليه الدمى فى حالة عدم إستعمالها وتعلق فيه بواسطة خطاطيف . (١)

وأخيرا الإضاءة والملابس والمناظر والدمية لا يمكن القطع فيها برأى حاسم وذلك لأنها أمور متكاملة يتأثر كل منها بالآخر ويؤثر فيه ، ويتوقف الواحد منها على الآخر فلا نستطيع أن نأخذه مستقلا لأنه فى هذه الحالة سيصبح ولا معنى له . هذا فضلا عن أن هذه الأشياء يختلف فيها رأى المخرج والمصمم لأن لكل ذوقه ، وكل هدفه فى إبراز أشياء معينة وإحداث تأثيرات معينة ، و كل إسلوبه فى الإخراج والتعبير .

الإخراج :

تعتبر عملية الإخراج أهم عملية فى مسرح العرائس أو أى مسرح على الإطلاق ، فالإخراج هو الصورة التى تقدم بها كل إمكانيات المسرح إلى الجمهور بغرض إحداث تأثير معين مقصود وعلى طريقة الإخراج وصورته يتوقف الدور الذى ستؤديه الدمية والتأثير الذى ستحدثه المناظر والأضواء والملابس والحوار والموسيقى وغير ذلك . فكل هذه تصبح أدوات فى يد المخرج ووسائل يصل بها إلى عقل المتفرج ووجدانه ، ويحدث الجو اللازم لإحداث التأثير المطلوب ويتضمن الإخراج التخطيط ثم البناء ثم البروفات والإعلان وأخيرا العرض .

وتختلف طرق الإخراج ووسائله وتتوقف الطريقة المستخدمة والوسائل المتبعة على نوع وحجم العرض وعدد العاملين فيه ، ذكلك يؤثرفى لون الإخراج الغرض

١) مسرح العرائس الفصل الخامس لمؤلفة باتشلدر

راجع كذلك – مسرح العرائس – تحية كامل ص ١١٤

الذى نقدم من أجله العرض وهو أحيانا ترفيهى ، وأخرى علاجى ، وفى كثيرمن الأحيان تربوى كما يتحكم فى طريقة الإخراج ووسائله نوع العرض المقدم وهو أحيانا مسرحية كاملة ، وأحيانا أخرى بعض الفصول القصيرة وثالثة مجموعة من الاستعراضات المتنوعة . (١)

وهكذا نرى أن الإخراج أهم عملية تكاملية فى الموقف كله فمما لا شك فيه أن التمثيل واللعب والموسيقى والحوار والمناظر والإضاءة إلى آخر كل هذه العمليات إنما تعمل جميعا في خدمة هدف واحد هو إبراز فكرة معينة أو إحداث تأثير معين فلابد إذن أن تكون جميعها متكاملة تسير فى إتجاه واحد ولن يستطيع أحد غير المخرج أن يشرف على عملية تكامل عناصر العمل الفنى بالصورة المطلوبة فهو مطالب بأن يراجع اللاعبين ويمنع تداخلهم أو تصادمهم ، ويراجع المناظر ليطمئن على أنها تلائم الجو المطلوب ، ويختبر عمليات الإضاءة حتى يطمئن بنفسه على أن كل شئ على مايرام . وعلى المخرج أن يضع كلا من الفنانين والعاملين معه فى مكانه حتى يخرج العمل الفنى على خير وجه (٢)

١) نفس المرجع السابق ص ١٩٨

٢) مسرح العرائس – تحية كامل ص ١٩٩

– يراجع كذلك The puppet - theatre hand book - ch. 11

إصول التأليف الدرامى

لايزال تعريف أرسطو للمسرحية أحسن ماقيل فى هذا الباب حتى الآن ، إن تعريفه للمسرحية هى القصة المرحة ذات الهدف أى القصة التى ترمى إلى تقديم الحدث عن طريق الحركة والتى تقدم هذا الحدث تقديما فنيا خاصا ليستوعبه القارئ أو المتفرج ثم يخرج منه وقد حدث فى نفسه شئ ما هو ما يرمى إليه المؤلف ، وما يهدف إليه من وراء كتابته .

ومعنى هذا أن المسرحية يجب أن تحتوى على عناصر معينة هى التى تفرق بينها وبين ألوان أخرى من التأليف . فهى قصة مترجمة إلى حركة عن طريق شخصيات وحوار ، ومقسمة تقسيما خاصا يعطيها القدرة على التحرك ويمنحها الشكل الجميل فى الوقت نفسه فالشخصيات بما تقول وبماتفعل تنقل القصة من بداية معينة إلى وسط ثم إلى نهاية وهذه المراحل الثلاث وجودها لازم لإحداث الحركة وإفساح المجال للتطور ، فضلا عن أن بداية القصة المسرحية من نقطة معينة ، وتطورها إلى نقطة ثانية وإنتهائها عند نقطة ثالثة يفيد معنى الإختيار . فالمؤلف لا يرد حوادثه إعتباطا ، وإنما يختار من الحوادث ما يحقق غرضه ، ويخدم هدفه ، وما هو خليق بأن يترك فى النفوس رواده أكبر قدر ممكن من الأثر وفى هذا السبيل يرتب قصته ترتيبا خاصا . (١)

المسرحية إذن قصة وحركة وشخصيات وحوار

وقد إختلف النقاد فى المفاضلة بين هذه العناصر المكونة للمسرحية فبينما نرى أرسطو يعتبر القصة أهمها إذ هى روح المسرحية وجزؤها الرئيسى والمسرحية بدون قصة جيدة أو مقنعة تتحول على الفور إلى حركات وكلمات لا معنى لها ، ولا يربطها رابط فنى ، تستطيع المسرحية أن تتحمل النقص فى الحوار ، والضعف فى

١) فن المسرحية – د / علي الراعي – الفصل الأول ص ٣

تصوير الشخصيات ولكنها أبدالا تستغنى عن القصة الجيدة ، إن القصة الجيدة هى وحدها التى تمنح المؤلف الفرصة كى يبرز أمامنا معنى الحياةكما يراه هو ، وتيسر له أن يعلق بفنه على هذا المعنى ، وتجعل فى إمكانه أن يحدث فينا التأثير الفنى والأخلاقى الذى يهدف إليه من وراء مسرحته والقصة المسرحية بهذا المعنى هى القصة العظيمة لا التافهة هى الموضوع الذى يثير أعظم قدر من الإهتمام فى أكبر قدر من الناس لأطول مدة ممكنة ، هى الموضوع الذى سوف يقدر له البقاء فى تاريخ الأدب المسرحى (١) .

وهكذا يرى أرسطو أن الأهمية الأولى فى المسرحية يجب أن تكون للقصة - أو الخرافة كما يسميها - إذ هى التى ترتسم فى ضوئها ويوحى منها صورة الشخصيات فى نفوس القراء أو المشاهدين . قد تكون القصة من القوة أو المتانة فى السبك بحيث لا تدع لبطل المسرحية إختيارا فى الحل الذى يلجأ إليه عندما تضيق عليه الأحداث الخفاف على نحو ما نشاهد مثلا فى قصة - أوديب ملكا - حيث تتضافر الأحداث بحيث لا يجد مفرا من مواجهتها والخضوع لسطوتها فيأخذ فى البحث عن الرجل الدنس الذى قالت عرافة الإله أبولو بوجوده فى المدينة ، وقالت إن المدينة لن يرتفع عنها الطاعون مالم يكشف أهلها هذا الرجل ويتخلصون منهة وبالفعل يأخذ أوديب فى البحث عن الحقيقة التى ستصرعه فى النهاية .

وإن كنا نلاحظ أن قصص الترجيديا الإغريقية لم تكن جديدة ولا مبتكرة بل كانت مأخوذة من الأساطير الشعبية الشائعة المعروفة لنا إن جاز لنا أن نتساءل كيف زعم أرسطو على الرغم من ذلك أن الخرافة أو الأسطورة أو الأحداث هى أهم عنصر فى المسرحية مع أن هذه الخرافات أو الأساطير كانت معروفة من قبل لرواد هذا المسرح قبل دخوله ومع ذلك كان الجمهور يقبل بشغف على مشاهدة هذه

١) نفس المرجع السابق ص ٢١

المسرحيات التى تعرض الأساطير مما يبيح لنا أن نقول إن المواطنين لم يكونوا يقبلون على مشاهدة هذه الخرافات لذاتها كقصص مشوقة بل للمضمون الإنسانى الفكرى والعاطفى الذى يصيبه الشاعر فى وعاء هذه الأساطير ، ولجمال الشعر الذى يصوغ فيه هذا المضمون ، ثم للطرب الذى يستشعره الجمهور من الفنون الأخرى التى كانت تصاحب العروض المسرحية عند اليونان القدماء مثل أغانى الجوقة ، ورقصها التوقيعى ، والموسيقى المصاحبة ثم جمال الإطار الفنى للمسرحية ، وما يتضمن هذا الإطار من لوحات وتماثيل وصنوف شتى من الفنون التشكيلية (١) بينما نرى بعض المعاصرين مثل لايوس اجرى فى كتابه فن كتابة المسرحية - يعارض أرسطو فى ترجيحه أهمية القصة على العناصر الأخرى المكونة للدراما وبخاصة على عنصر الشخصيات التى يرى لايوس اجرى وعدد من النقاد إن الأهمية الأولى يجب أن تنصرف إلى الشخصيات ومدى قدرة المؤلف على تحديد أبعادها على نحو دقيق ينجح فى أيامنا بأنها شخصيات فعلية حية من لحم ودم .

العناصر الفنية للقصة المسرحية

إن لجودة القصة جوانب أخرى لا تتصل بموضوعها وحسب هناك الجودة الشكلية - جودة التنفيذ - فالقصة المسرحية الجيدة يجب أن يكون تمثيلها على المسرح أمراً طبيعيا ومجزيا من الناحية الفنية ونعنى بكلمة طبيعيا أن تكون الحركة فى المسرحية نابعة من الموضوع ونامية نموا عضويا منه ، وأن تكون عاملة على تطوره وليست مفروضة عليه من الخارج فرضا سطحيا يستهدف إيهام المتفرج أو القارئ بأن الموضوع متحرك بينما هو فى الواقع ثابت كما يحدث أحيانا فى

(١) محاضرات الدكتور محمد مندور للدبلوم

المسرحيات الذهنية . ومعنى هذا فى الواقع أن القصة المسرحية ينبغى أن يعالج موضوعها علاجا دراميا ، ينبغي أن تعكس لنا الناس وهم يضطربون فى خضم الحياة . الناس في حالة حركة وصراع ونضال ، وليس الناس فى حالة خمول . وقد لاحظ أرسطو أهمية الحركة فى القصة المسرحية فقال فى كتاب الشعر - إن المسرحية لا تستهدف تصوير الناس وحسب بل هى ترمى إلى تصوير أفعالهم ، لأن هذه الأفعال هى التى تجلب الحياة وضوضاءها ، هى التى تقرر مصائر الناس من سعادة وشقاء . وهذا هو موضوع المسرحية - أية مسرحية . وبينما تهتم الرواية إلى حد ما بالحركة فتجعلها عنصرا هاما من عناصرها . نجد الحركة فى المسرحية هى - مبرر البقاء - والعامل المقرر الذى يفصل بين المسرحية كفن وبين ألوان الكتابات الأخرى . تستطيع الرواية أن تقلل من شأن الحركة دون أن تصاب بضرر بينما تضار المسرحية ضررا بالغا إذا قلت حركتها أو خفضت لهذا يجب أن يكون كل ما في المسرحية من شخصيات وحوار موضوعا في خدمة الحركة وإلا فقد أهميته بالنسبة للمسرحية ، وبالنسبة لنا بالتالي . فالمتفرج أو القارئ إذا وجد أن موقفا معينا في المسرحية بما فيه من شخصيات وحوار لا ينبع تلقائيا مما سبقه من مشاهد ولا يؤدي - بالتالي - إلي مزيد من حركة تدفع قصة المسرحية إلي الأمام وتملك عليه أكثر انتباهه ، شعريا هتمامه بفتر ، ولذته في تتبع المسرحية تقل ..

والحوار الذكي اللماح ، والآراء الواعية لا تكفي وحدها لخلق مشهود درامي فعال ، إنما ينبغي أن يضم إلي هذا كله شئ آخر هام وهو أن تنبع كل هذه المقومات الفكرية والعاطفية من طبيعة الموقف الدرامي ، وتنمو معه بحيث تكون منسجمة إنسجاما فنيا وفكريا وشكليا مع ما سبقها من مقومات ، وبحيث يفلح الكاتب في نسجها في الموقف الدرامي نسجا دقيقا لا يترك فرصة لأحد كي يقول : كان من الممكن الاستغناء عن هذا أو ذاك في هذا المشهد . أو هذا رأي خارج عن

طبيعة الموقف ، أو تلك فكاهة أو دمعة لا يمليها منطق الحوادث .

لهذا كله يصر أرسو علي القول بأن المسرحية كائن حي ينبغي أن يحقق لنا رؤيته ما تحقق لنا رؤية الكائن الجي من لذة في تتبع انسجام حركته ودفتها ، وتوافق الشكل فيه مع المضمون - الأجزاء والأطراف تخدم الكل في الكائن الحي - وتنبع منه وتحدد شكله وتتحكم أيضا في مضمونه . أي في قدرته على إتيان الأشياء . ومثل هذا التوافق بين الهدف وطريقة العرض ينبغي أن يتحقق في المسرحية الجيدة ... ينبغي أن يضع فيها الكاتب من الشخصيات والأفكار والحوار لاما يعجبه هو ، ولا ما هو جيد خارج إطار المسرحية ، بل ما هو جيد على ضوء المسرحية وعلى ضوئها فقط . (١)

الشخصيات :

يرى عدد كبير من النقاد المعصرين أن واجب المؤلف هو أن يبدأ أولا بتصور شخصياته وتحديد أبعادها ، الشخصيات هي التي تخلق الأحداث وتوجهها وتتصرف إزاءها وفق طبائعها التي حددها المؤلف ، فهم يرون مثلا أنه لو كان - روميو - في طبيعة هاملت لما تصرف إزاء الخصومة التي قامت بينه وبين أسرة - جوليت - على نحو ما تصرف روميو وذلك بإعتبار أن هاملت شخصية متّزنة بل مسرفة في الاتزان إلى حد التردد والجبن ، لأن تفكيره الطويل الستمر ، وتقليبه أوجه الرأي على كافة جوانبه ينتهي به دائما إلى شل إرادته ، ويثنيه عن العمل والتنفيذ ، فهو رجل شل التفكير إرادته ، بينما روميو رجل عاطفي مندفع بسبب التهاب عواطفه التهابا يغشي بصيرته ولا يترك له مجالا للتفكير وبالتالي للتردد في العمل والتصرف .

---

(١) - فن المسرحية - د / علي الراعي - ص ٢١ - ٢٤ - ٣٠ - ٣١

ويعلق لايوسى أجرى فى كتابه – فن كتابة المسرحية – على هذا التعارض بين الشخصيتين قائلا : إنه لو كان شكسبير لم يبدأ بتحديد أبعاد روميو النفسية ورسم صورته فى دقة لما اتخذت أحداث المسرحية ذلك المجرى الذى اتخذته ، ولما انتهت ناجعة الإنتحار ، فالأحداث لم تتطور فى هذه المسرحية إلا وفقا لطبيعة الشخصيات ، وفى الأحداث كان من الممكن أن تتطور على نحو آخر لو أن الشخصيات كانت طبائعها غير طابع روميو وجوليت كما حددها شكسبير ، ولذلك يرى لايوسى أجرى أن السخصيات تفوق فى أهميتها القصة أو الخرافة . (١)

الشخصية

١- من الداخل

الشخصيات هى وسيلة المؤلف المسرحى الأولى لترجمة القصة إلى حركة – فهذه الشخصيات بما تقول وبما تعقل ، وعياً تظهر وبما تخفى ، بما تلبس وبما تستخدم من أشياء ، بما يضرم داخلها من حياة مكونة من عواطف وأفكار وأحلام ، بما تشترك فيه من صراع وما تخلقه من مشاكل – تقدم لنا المادة الحيوية التى تقوم عليها المسرحية .

وهذه الوظائف و المناحى المختلفة التى أسندت للشخصيات تتضمن فيما بينها التعريف الكامل لمعنى كلمة – شخصية – فى الكتابة المسرحية . فالشخصية المسرحية المتكاملة ينبغى أن تقدم لنا إنسانا متعدد الأبعاد ، له حياته الخارجية الظاهرة التى نراها تضطرب أمامنا على المسرح ، وله كذلك حياته الباطنه التى نرى انعكاسها على علم الواقع فيما تقوله الشخصية . أو ما تفعله أو ما تلبسه أو ما تهمله فلا تتناوله بالعمل أو بالحديث ، وينبغى على هذه الشخصية المتكاملة أن

(١) – محضرات الدكتور مندور – للدبلوم –

تساهم مساهمة فعالة فيما يدور حولها من أحداث . ينبغى أن تشارك مشاركة إيجابية فى الصراع الدائر خارجها بينها وبين غيرها من الشخصيات وبين المجتمع أو العالم الخارجى . فعلى قدر هذه المساهمة فى ذلك الصراع تتوقف حيوية الشخصية ، وتكمن قدرتها على التطور وهذا العنصر الأخير - أى التطور - هو إكسير الحياة بالنسبة للشخصية المسرحية الناجحة . (١)

وهناك أنواع مختلفة من الصراع . صراع بين الإنسان وقوى الكون أو الآلهة أو القدر أو الحقيقة أى الصراع فى المسرح اليونانى القديم عند أسخيلوسى ، وصراع داخلى يجرى داخل النفس البشرية بين عناصرها المختلفة كما هو الحال عند يورسيدس والمذهب الكلاسيكى - ثم الصراع الخارجى الذى يجرى بين إحدى الطبقات والطبقات الاجتماعية المختلفة ، ونلاخظ فى كل هذا أن الإنسان كان طرفا في هذا الصراع ووعاء له وهذا سر انفعالنا له كقراء أو مشاهدين ، وتعاطفنا مع المشتركين فيه .

وهذا يجرنا إلى مبدأ عام بالغ الخطورة فيما يختص بالصراع المسرحى وهو : ضرورة أن يكون الإنسان طرفاً فيه وأن يكون إنساناً حيا بلحمه ودمه حتى لو إتخذها المؤلف نموذجا أو ممثلا لطبقة إجتماعية معينة أو للمجتمع كله . (٢)

ويضرب الدكتور على الراعى فى كتابه فن المسرحية مثال لطريقة رسم الشخصية من الداخل وهى شخصية - جوليا - فى مسرحية الآنسة جوليا للكاتب ستريندبرج فيقول : إن طريقة ستريندبرج فى رسم الشخصيات لا تأتى بشئ جديد من ناحية الجوهر - فهى تتمسك بالمقومات الرئيسية للشخصية المسرحية - من حياة داخلية وخارجية - ومن صراع وتطور غية ما فى الأمر إنها لا تلقى كبير

(١) - فن المسرحية - د / علي الراعى ص ٥٧

(٢) مذكرات د/ مندور لطلبة الدبلوم

بال إلى مظاهر الشخصية وإنما تفضل أن تغوص وراء هذه المظاهر لتكشف عن حقائق أشد عمقا وأفعل أثرا مماتقدمه هذه المظاهر ، وهي تفضل كذلك أن يأتي هذا الكشف عن الحقائق العميقة عن طريق شئ أشبه ما يكون بالتحليل النفسي (١)

الشخصية :

٢- من الخارج

يرى بعض كتاب الدراما في التمام العقول وتصارعها ، ويقيمون مسرحهم على جدال متعد الأطراف تشتبك فيه الشخصيات وتمضي قدما في حركة فكرية متصلة تتطور خلالها عقول الشخصيات فتنتصر أو تنهزم أو يفرقها طوفان الأفكار من هؤلاء الكاتب المسرحي جورج برنارد شو .

وهكذا يتحدد مفهوم الشخصية عند شو على أنها صراع بين الأفكار ، ويتحدد مفهومه للشخصية على أنها تجسيد لفكرة معينة تؤمن بها الشخصية وتدافع عنها وتشتبك من أجلها في صراع طويل مع غيرها من الشخصيات .

وهذه النظرة للدراما وللشخصية ليست مقصورة على شو فهي إحدى مميزات المسرحيات الأخلاقية التي أنتجها مسرح القرون الوسطى ، وهي كذلك عامل هام في المسرح الأغاني الحديث ممثلا في شو نفسه .. وفي برخت و غيرهما ..

ويضرب لذلك مثلا بشخصية نابليون في مسرحية رجل الأقدار .. (٢)

ولكن الناس لا يذهبون إلى المسرح لسماع كتاب يتلى عليهم في حوار مهما تكن قيمة هذا الكتاب الذهنية والمسرحية لا يمكن أن تتحول إلى حوار فلسفي أو إلى مناقشة ذهنية .. وأن الناس لا يمكن أن يفرحوا أو يحزنوا أو يتأثروا بالرموز أي

(١) – من المسرحية و/ علي الراعي ص ٥٨

(٢) – فن المسرحية – د / علي الراعي ص ٧٧ – ٧٨

بالشخصيات الرمزية الفاقدة للحياة ، كما أنهم لا يستطيعون أن يتأثروا بانتصار أو انهزام فكرة مجردة مطلقة ، وإنما ينفعل الإنسان بما يصيب أخاه الإنسان من خير أو نفع . وبذلك لا يستطيع المسرح الذهنى أو الرمزى أن يؤثر فى الناس ، وبالتالى أن يجذبهم إليه مالم ينجح المؤلف فى أن يوهمهم بأن الشخصيات التى يورنها شخصيات واقعية حية من لحم ، ويتأتى هذا الإيهام من براعة المؤلف ودقته فى تحديد أبعاد الشخصيات تحديدا تنجح به عملية الإيهام المطلوبة فيقتنع المشاهدون بأنهم يرون أمامهم أشخاصا حية تحزن وتتألم وتنفعل وتتأثر بما يصيبهم بحكم المشاركة الوجدانية بين الإنسان وأخيه الإنسان (١)

الشخصية - النظرة المتكافئة

فى مسرحية - ست شخصيات تبحث عن مؤلف - ليبراند للو يقول المخرج لابنه الزوج - فى المسرح لا يمكن أن نسمح لإحدى الشخصيات بأن تبرز إلى الحد الذى تطغى فيه على غيرها . المهم هو أن نؤلف بين الشخصيات جميعا داخل إطار أنيق ثم ندعها تمثل لنا ما يمكن تمثيله . إننى أعلم بأن لكل منا حياته الداخلية الخاصة التى يود كثيرا لو قدمها للناس . غير أن المحل الحقيقى للتأليف المسرحى الناجح هو فى أن تقدم من هذه الحياة ما يلزم فقط مُدخلين فى اعتبارنا مطالب الشخصيات جميعا ، ثم نومئ فى الوقت نفسه إلى الحياة الداخلية التى تحياها كل شخصية والتى لم يرفع عنها الستار . هذه هى النظرة الثالثة للشخصيات فى فن كتابة المسرحية النظرة التى توازن بين الحياة الداخلية و الخارجية للشخصية وتتخذ الحياة الخارجية وسيلة لإطالعنا على ما يمكن الاطالع عليه من الحياة الداخلية معترفة في الوقت نفسه بأننا لا يمكن أن نمو البصر إلي داخل الشخصيات إلا عن

(١) محاضرات الدكتور مندور

طريق الإيماء أو الإيحاء لأن محاولة التعمق في داخل الشخصيات تحمل معها خطرا كبيرا علي المسرحية . خطر تغلب الفكرة علي الحركة .

ورسم الشخصيات في هذه الطريقة يتم بعده وسائل أهمها : الموازنة بين الحياتين الداخلية والخارجية للشخصية ثم أتخاذ بعض الحياه الخارجية رمزا لما يجري داخلها وإلي جوار هذا يعتمد المؤلف من اتباع هذه المدرسة علي الوسائل التقليدية في رسم الشخصية مثل : ما تقوله الشخصية عن نفسها وما يقوله عنها الناس سواء علي سبيل الجد أو المزاح أو السخرية ومثل ما تحيط به الشخصية نفسها من أشياء كأن تقتني أشياء معينة ذات لالالة أو تمكن في بيت بذاتها تدل السكن فيها علي نزوع معين أو تفكير معين (١) .

والدقة في تصوير الشخصيات لا يطبع المسرحية بطابع الحياه النابضة فحسب ، بل يكسبها صفقة الاقناع ويسهل للكاتب إحداث الأثر العاطفي أو الفكري الذي يريد أن يحدثه في قرائه أو مشاهدي مسرحياته . فتحديد أبعادها - أي الشخصية - هو الذي يجعلنا قابلين للعطف عليها أو النفور منها ، ولمشاركتنا لمأساتها أو سخريتنا من سلوكها ، ومن المعلوم أن الإنسان يتأثر بما يصيب الإنسان الحي أكثر مما يتأثر بفكرة مجردة وعاؤها مصطنع في المسرحية غير حي ، وبالتالي لا يشفي رلا يحزن أو يفرح أو بأمل أو يتأثر علي أي نحو معد أي نحو تحملنا علي المشاركة الوجدانية معه .

وبعد أن فرغنا من الكلام عن عنصر القصة أو الخرافة كما يسميها أرسطو الذي يعتبرها أهم عنصر في المسرحية وتعرفنا علي رأية وأستعرضنا الرأي الذي يقوله لا يوسي أجري وزملاءة والذي يرجحون فيه كفة الشخصيات في المسرحية علي القصة وتعرضنا للنظريات الثلاثة في رسم الشخصيات يمكن التوفيق بين هذين

(١) فن المسرحية - د / علي الراعي ص ٩٥

الرأيين يجعل الحبكة – القصة أو الخرافة – والشخصيات متلازمين مؤثر أحدهما في الآخر وبالتالي لا نشعر بضرورة لتغليب أحد العنصرين علي الآخر . اللهم إلا أن تكون ضرورة التوجيه الفني الذي يحمل النقاد مسئولية في العصر الحديث تدعوهم إلي دفع المؤلفين نحو تركيز الاهتمام علي الشخصيات وتحديد أبعادها تحديدا يوهمنا بواقعيتها ، وبأنها شخصيات حية من لحم ودم حتي يتعاطف معها ، وترني لبلواها وبذلك ينجح المسرح ويؤتي ثماره .

الحوار

لبيان أهمية الحوار في المسرحية يجمل بنا أن نرجع إلي اليوم الذي بدأ يخرج فيه إلي عالم الوجود . فالثابت أن المسرحية لم تستكمل بناءها إلا علي يد أيسكيوي ، عندما أضاف إلي الممثل الوحيد الذي كان يمثل شخصية الإله عند اليونان ممثلا آخر فخلق بذلك الحوار وتحرك الممثلان . وأصبح في مقدور المؤلف المسرحي أن يستغل الحوار في تصوير الحادث وما يتبعه من صراع .

من هذا يتضح أن الحوار من العناصر الأساسية في بناء المسرحية إذ تتركز عليه كل العناصر الأخري ... فهو الذي يصور فكرتها ، وأحداثها وأشخاصها وهو الذي ينقل المؤثرات الحماسية والعاطفية إلي نفس المشاهد ، وهو الذي يقيد نظره ويجذب أنتباهه ويشوقه إلي رؤية الأفعال وسماع الأقوال المصاحبة لها .

ولأهمية الحوار في بناء المسرحية فسنلخص أهم الخصائص الواجب توافرها فيه ليحقق الفرض الفني الذي وجد من أجله .

(١) الحوار ليس عملا فنيا مقصورا لذاته .. إذ هو لا يقف بذاته معزولا .. بل إنه الوعاء الذي تصب فيه الحياة التي تصورها المسرحية اشتملت عليه من كائنات حية وأفعال وأفكار وعواطف .

(٢) قيمة الحوار لا تقاس بما يحمل من أفكار ، وأخبار ، ولا يسمو أسلوبه ونبل ألفاظه ، بل بصدقه في تصوير طبائع الناس الذين يعيشون في المسرحية .

(٣) إنه مسدد إلي غاية .. إذ يجب أن يسير كل حديث متقدما نحو العقدة .. فإذا توقف الحوار عن الاتجاه نحو العقدة ولو برهة واحدة فإنه يفقد أهتمام المشاهدين .

(٤) يجب أن يعيننا كل حديث علي معرفة شخصية صاحية وذلك بأن يكون الحوار صادقا في تصوير الشخصية وأن يضيف جديدا إلي معارفنا عن المتحدث أو من معه أو كليهما

(٥) يجب أن يكون لكل فقرة بل لكل جملة بداية وعقدة ونهاية .

(٦) يجب أن يصل حوار المسرحية بالماضي والحاضر والمستقبل .

(٧) التلوين ضروري في الحوار . وذلك لأن حديث كل شخصية ذاتي ، وتختلف عن كل حديث آخر . (١)

ويقسم لايوس في كتابة - فن كتابة المسرحية - الحوار إلي أربعة أنوا ع /

١) حوار مساعد ٢) حوار نائب

٣) حوار راكد ٤) حوار مرهص - أي الحوار الذي لا يفصح عن حقيقة أمر وقع بل يوحي بأن أمراً سيقع ويثير التشوق إليه .

وهذا تقسيم شكلي : فالحوار الناجح هو الحوار الدرامي بخصائصه التي ذكرناها ، ومعني درامي هو الذي يسميه أجري حوارا صاعدا في تسلسل منطقي ، وبذلك يصبح الحوار الناجح في التأليف المسرحي . وأما أنواع الحوار الأخري التي ذكرها اجري فهي في الحقيقة مجرد عيوب ترد علي الحوار : كالركود أو التوثب المفاجيء أو خاصية جزئية يمكن أن تطرأ علي مضمون بعض الأجزاء مثل الخاصية

---

(١) مذكرات الأستاذ - أنور فتح الله للسنه الثالثة

التي وصفها اجري بالارهاص (١)

لغة الحوار

من المعلوم أن المسرحيات كانت تكتب فى العصر القديم عند اليونان والرومان شعرا ، بل وكانت أجزاء من المسرحيات تؤدى غناء بمصاحبة بعض الأنغام الموسيقية وبعض الحركات الراقصة من الجوقة ، ولكن يجب أن نلاحظ أن الموسيقى التى كانت تلازم أفراد الجوته كانت موسيقى بدائية ضعيفة لا تطفى على النص الشعرى الذى ظل هو الأصل ، وظلت متابعة المشاهدين له وسماعه فى وضوح وتبين تفاصيل معانيه عنصرا هاما فى الأداء التمثيلى وذلك بفضل جمال ذلك الشعر وروعة موسيقاه اللغوية ، وصوره وأخيلته وروحه الهفهافة المجنحة ، وكان الحوار الشعرى فى الأجزاء التمثيلية يعتبر الفن الشعرى فيه متعة فضلا عن غزارة المعانى والثورة على تكثيف المشاعر التى كان الشاعر يعبر عنها ، بحيث تطرب كل عبارة من عباراته النفس وتثير الفكر وتحرك الإحساس بحيث يمكن القول : إن الحوار فى المسرح الشعرى القديم كان عملية خلق للصور والمعانى والأحاسيس بصفة مستمرة

وفى العصر الكلاسيكى إلتزم الكلاسيكيون الشعر فى كتابة مسرحياتهم حتى بعد أن استقل فن التمثيل بذاته وتخلص من الفنون الأخرى التى كانت مندمجة فيه .. وذلك بعد أن إخترع الأوربيون لكل من هذه الفنون صورة أو قالبا مسرحيا لها ، فإخترعوا للغناء والموسيقى فن الأوبرا وللرقص فن الباليه ، وأصبح التمثيل دراميا خالصا لا تتخلله رقص ولا غناء ولا تصاحب الموسيقى أى أجزاء من أجزائه وإنما حرض الكلاسيكيون على الشعر بإعتباره فنا جميلا من جهة وإعتباره أداة أقوى وأكمل ، وأكثر قدرة على التركيز والتثقيف من ولعل تمسك الكلاسيكيين بالشعر كأداة

(١) مذكرات الدكتور مندور للدبلوم

للتعبير الدرامى يرجع إلى أن رواد المسرح فى ذلك الوقت كانوا من الخاصة القادرين على تدوين الشعر فى ذاته ، وإن المذهب الكلاسيكى يعتبر مذهبا أرستقراطيا إذا نظرنا له من الناحية الإجتماعية فهو قد إزدهر فى ظل الحكومات الأرستقراطية الزاهرة كعصر لويس الرابع عشر ...

ولكن النظرة الأرستقراطية أخذت تتداعى بعد القرن السابع عشر وفى خلال القرن الثامن عشر شيئا فشيئا بفضل ظهور طيفة إجتماعية جديدة هى الطبقة البرجوازية والتى بظهورها لم يعد المسرح متعة للخواص فحسب ، كما أن فنون النثر الأخرى أخذت تظهر كفن القصة عند روسو وفولتير وفن المقالة عند ماريفو ، وبعد أن كان المذهب الكلاسيكى فى القرن السابع عشر يكاد إنتاجه يقتصر على الشعر رأينا الأدب النثرى يأخذ فى احتلال مكانة فى المجتمع وفى الحياة الأدبية وهو الأدب الذى إستمر نحوه منذ القرن الثامن عشر وإتساع نطاقه ومجالاته حتى عصرنا الحاضر الذى أصبح فيه فن القصص النثرى والمسرح النثرى هما المسيطران على الإنتاج الأدبى كله فى حين أخذت دولة الشعر تنقرض وينسحب الشعر من فنون أدبية كثيرة من أهمها فن المسرح ...

ثم أحس الأدباء بفطرتهم السليمة أن النثر أكثر قوة ومرونه على التحليل النفسى والإجتماعى من الشعر وبخاصة والفن الكوميدى - بعد إزدهاره على يد موليد وماريفو وبرحارشيه الذى لا تبم كالتراجيديا بجلال ونبل لا يواتيهما غير الشعر ...

وبعد القرن الثامن عشر جاءت الرومانسية مع القرن التاسع عشر وبالرغم من أن عمالقة هذا المذهب كانوا كلهم من الشعراء إلا أننا نلاحظ أنهم لم يجمعوا على إستخدام الشعر كوسيلة للتعبير المسرحى ، فبينما نرى هيجو مثلا يكتب مسرحياته كهرنانى شعرا نرى ألفريد دى فينى يكتب مسرحياته وفى طليعتها مسرحية

شاترتون نثرا وكذلك ألفريد دى موسيه الذى كتب مسرحياته هو الآخر نثرا ... وفى القرن التاسع عشر ظهر المذهب الواقعى وهو المذهب الذى تحولت فيه وسيلة الأداء الدرامى نهائيا من الشعر إلى النثر الذى طغى منذ ظهور هذا المذهب على الفن المسرحى كله وكاد يحتكره حتى يومنا هذا . ومع ذلك فإن إستخدام الشعر كوسيلة للتعبير المسرحى لازلنا نعثر عليه فى الآداب المختلفة وإن يكن فى ندره .

وخلاصة الرأى إن الحوار المسرحى الذى يعتبر ناجحا هو الحوار الدرامى أى الذى يبتعد عن روح الجدل والناقشة التى تصيب الحركة بالركود والجمهور بالملل فمن الواجب أن يكون الحوار دافعا للحركة نحو النمو والتطور بإستمرار حتى يصبح الحوار فى ذاته ضربا من الحركة الدرامية وعنصرا من عناصرها ، وكلما كان الحوار موجزا سريعا كان ذلك أوفى إلى نجاح المسرحية ، فالحوار الطويل يرهق الممثل والمستمع على السواء كما أنه يصيب الحركة الدرامية بالبطئ وأحيانا بالركود القاتل . ومن الواجب أن يكون الحوار وثيق الصلة بالأحداث ونابعا منها وأن يتجنب كل إستطراد مبنى على تداعى الأفكار حتى يظل الحوار فى خدمة الأحداث وتطويرها .

الفكرة الأساسية

لابد أن تقوم كل مسرحية على فكرة أساسية تنتظم أحداثها كما تنبع منها ، والغالب أن يبدأ الكاتب المسرحى عمله الخلاق بالإستقرار على فكرة أساسية ثم يبحث عن أحداث أو عن تجربة تصلح للتعبير عنها ، وقد يجد هذه التجربة فى التاريخ أو الأساطير أو فى المجتمع أو يخلقها بخياله ، وبدون هذه الفكرة الأساسية تتفكك المسرحية ويصعب فهمها ، ويضعف تأثيرها على المشاهدين أو القراء ويضرب الدكتور محمد مندور مثلا لذلك فيقول : أن شكسبير عندما فكر فى كتابة

مسرحية "هاملت" قد كانت لديه فكرة أساسية يلوح لى أنها : مدى تأثير التفكير المستمر على الإرادة بل وشل الإرادةفعلا .. وعلى أساس هذه الفكرة صور أحداث مسرحيته التى أخذها من تاريخ الدانمرك وهى تتلخص فى تآمر زوجة الملك مع عشيق لها على إختيال الملك ، ثم محاولة إبنه الإنتقام لأبيه من أمه وعشيقها ، ولكن الإبن طال به الزمن وتعددت به المحاولات وأخذت تفلت منه فرص الإنتقام مرة بعد مرة كما أخذ الشك يراوده فى إجرام أمه وإشتراكها مع عشيقها لإغتيال أبيه . فهذه الفكرة الأساسية هى التى جعلته يصور هملت بصورة الرجل المثقف الواسع الإدراك الدائم التأمل والتفكير والشك والموازنة بين الأمور ، فلو أن هملت كان جلفا ميت التفكير محدود الثقافة لرأيناه يثب على أمه وعشيقها فيقتلهما فى لحظة وتنتهى المسرحية .

وهذه الفكرة الأساسية هى التى يسميها لايوس أجرى فى الفصل الأول من كتابه فن كتابة المسرحية باسم المقدمة المنطقية Premice وهو يعنى بها أنها أول خطوة يخطوها المؤلف عندما يفكر فى تأليف مسرحيته بمعنى أنه لابد من أن يبدأ أولا بالإستقرار على فكرة أساسية ثم يبحث عن الأحداث التى تسمح بإبرازها أو التى يصعب فيها هذه الفكرة .

والمهم فى التأليف المسرحى هو أن تكون هذ الفكرة الأساسية مختفية دائما عن النظر المجرد أى أن تنتظم الأحداث من داخلها وألا يفصح عنها المؤلف صراحة وفى نغمة دعاية أو ترويج سافر فإن هذا مما يضعف القيمة الفنية للعمل الأدبى بل ويضعف من تأثير الفكرة ذاتها فى المشاهدين أو القراء بل من الواجب أن يجعل المؤلف الأحداث توحى بهذه الفكرة وبذلك يترك المؤلف مجالا لمشاركة القارئ أو المشاهد فيها وبذلك يتحول القارئ أو المشاهد إلى عنصر إيجابى بدلا من أن يظل عنصرا سلبيا أو يفقد إهتمامه بمتابعة أحداث المسرحية .

أما أن تخلو المسرحية من كل فكرة أساسية بحيث كانت لا تستطيع أن نتبين لماذا كتب المؤلف المسرحية وما الذى أرادأن يقوله من خلالها ؟ فهذا هو العيب الواضح الذى يقتل كل عمل أدبى . لأن الأدب ليس حواديت تروى للتسلية أو لإثارة الشعور بل المفهوم أن يؤدى الأدب رسالة ، وأن يقول للناس شيئا عن حقائق الحياة وأوضاع المجتمع الذى يعيشون فيه فإذا لم يقل شيئا كان هو والعدم سواء فضلا عن أنه يأتى من الناحية الفنية الخالصة أدبا مفككا مهلهلا غير مقنع ولا مؤثر فى قرائه أو مشاهديه.

الحيل المسرحية

إن تاريخ الأدب المسرحى كله يدل على أن تطور هذا الفن قد كان دائما نحو الدنو به من واقع الحياة ، وإحكام محاولة الإيهام بأن ما يعرض على المسرح إنما هو قطاع من الحياة وأن تبلور فى قيم فنية معينة . فكما أن هذا التطور هو الذى يفسر عدول المؤلفين المسرحيين عن الشعر إلى النثر لأن الحوار الشعرى يبدو مفتعلا مزورا على واقع الحياة فإنه هو الذى إقتضى أن يتلخص الحوار النثرى من التعليق على الأحداث وإبراز معناها فى وضوح لأن الطابع الواقعى يقتضى بأن تعيش الشخصيات المسرحية ولاأحداث التى يشتبكون فيها ولا تترك لهم فرصة التعليق عليها أو إستخلاص معناها وإلا ركدت الأحداث ووقف تطورها وهذا يعيبها بالتصدع وشل الحركة ، وربما بالموت .

ونفس هذا التطور العام للأدب المسرحى هو الذى أدى المسرح الحديث إلى إغفال كثير من الحيل المسرحية الخارجة على الحوار مثل المنولوج والإئتمان ، والتعرف ، والحديث الجانبى ، وأصبح الحوار فى المسرح الحديث هو وسيلة التعبير اللغوى الوحيدة .

وبهذا أكون إنتهيت من الكلام عن كل عنصر من عناصر المسرحية - فى إيجاز

– فقد عرفت المسرحية على أنها القصة الممسرحة ذات الهدف أى التى ترمى إلى تقديم الحدث عن طريق الحركة ، والتى تقدم هذا الحدث تقديما فنيا خاصا يستوعبه القارئ أو المشاهد ثم يخرج منه وقد حدث فى نفسه شئ هو ما يرمى إليه مؤلف المسرحية ، وما يهدف إليه من وراء كتابته .. ثم تكلمت عن المسرحية والحركة فيها والشخصيات التى تعيشها والحوار وأخيرا الحيل المسرحية التى أصبحت من الأسباب التى تصيب النص الأدبى بالتصدع والإفتعال .. وعلى ضؤ ماتقدم من التعريف بالدمية وأصلها وموطنها وإمكانياتها وطبيعة حركتها والأدوار التى تؤديها بنجاح وأصول التأليف الدرامى نتكلم الآن عن أصول التأليف لمسرح الدمى أو العرائس .

فإذا كان الفن المسرحى فن إختيار وتركيز فكذلك الحال فى مسرح العرائس ، فليست كل القصص صالحة لأن تؤديها العرائس بنجاح إذ يجب عند إختيار الرواية أن تراعى الآتى :–

١) نوع العرائس التى تستعملها إذ لكل عروسة إمكانية أدائية خاصة بها ونابعة من طريقة حركتها فعرائس اليد Hand Pupets مثلا تستطيع أن تؤدى أدوار الكوميديا والأساطير بنجاح ، بينما لا تستطيع أن تسبح فى النهر أو تتسلق جبلا أو تقفز الحواجز كما هو الحال فى عرائس الخيوط أو الماريونت Marionettes

٢) الغرض من تقديم العرض : هل هو التسلية أم لتحقيق ربح مادى ؟ أم للترويج عن سلعة معينة ؟ أم لحل مشكلة ؟ أم لتعليم المتفرج ؟ إذ يجب أن يحدد الغرض من تقديم العرش أولا لأن هذا سيكون له دخل كبير فى إختيار الرواية .

٣) نوع المشاهد فمن المعلوم أن الذى يصلح للعرض أمام الأطفال لا يصلح فى الغالب للعرض أمام جمهور واع مثقف ذى تجربة ، وإن كان هناك عدد قليل من فنانى العرائس من يستطيع أن يقدم عروضا تحظى بالثناء من جمهور المشاهدين

من أى سن ومن أى جنس - ونقصد بالجنس هنا النوع -

٤) كذلك أن نأخذ فى الإعتبار عند إختيار الرواية عمال العرائس أو اللاعبون ، ودورهم فى نجاحها ، ومدى رضاهم عنها إذ أن عنصر الرضى أو عدمه له دخل كبير عند تأدية الأدوار ، فكلما كان اللاعب راضيا عن الدور الذى ستؤديه العروسة كان ذلك أدعى إلى نجاحالمسرحية . (١)

وإلى جوار ما تقدم من ملاحظات يجب أن تكون الرواية قد بنيت على الحركة وألفت خصيصا للعرائس التى من صفاتها البساطة أو التهويل .

وقد أعد التأليف لمسرح العرائس بطريقة لا تختلف عنها للمسرح الإنساني بل هي تزيد عليها بما تقدم من الملاحظات .

مصادر الرواية :

وأول هذه المصادر وأسهلها مأخذا هو التاريخ ، فيختار المؤلف من أحداثه ما يراه مواتيا لعلاج مشكلة إنسانية خالدة تصلح لكافة العصور أو ما يري فيه وسيلة لعلاج مشكلة من مشاكل عصره ، ووعاء يصب فيه بعض الحقائق والتوجيهات التي يفتقر إليها مجتمعه أو افراد وطنه ، كما أنه لا يسعي في أدبه إلي عرض الحقيقة التاريخية المجردة بل يسعي إلي بعث بعض الشخصيات التاريخية أو الأفراد العاديين من الشعب الذين حملوا قيما خاصة وتمخضت حياتهم عن دلالات متميزة ، وفي الكتب التي كتبها المؤرخون العرب القدماء الكثير مما يعتبر من مصادر التاريخ . ومن مادته الخام ، وهي كثيرا ما تستطرد إلي قصص وأقاصيص تربوية وأجتماعية تصلح لأن تكون مادة أدبية خصبة ، وكذلك الأمر بالنسبة للكثير من

(١) The puppets - theatre - Handbook . Bstchelder - Chapt . 5

المؤلفات القديمة في الأدب العربي كالأغاني ونفح الطيب والأمثال للميداني . (١)

الأساطير :

إن الأساطير والقصص الخيالية تكون مجالا خصبا لمسرحيات الدمي ففيها شخصيات وحوادث وأجواء تصلح للدمي قبل أي شيء آخر . وهناك المجال مفتوح للتمثيل والانطلاق سواء في المعالجة أو في الشخوص أو في الإخراج ، وقد تبدو لأول وهلة معظم هذه القصص وما فيها من خيال جامع فوق مستوي إمكانيات المسرح ولكن مع ذلك فإن مجال التصرف هنا مفتوح ، والحيل المسرحية تساعد كثيرا هذا وقد عرف المسرح القديم بعضضا منها ولا يعني هذا بالطبع أنه من المحتم علينا أن نخضع كل أسطورة للإخراج المسرحي ولكن لابد من الاختيار القائم علي الدراسة ومراعاة ما سبق .

الفن الشعبي والملاحم :

إن الفن الشعبي بما فيه من قصص وألحان وملاحم يعتبر ميدانا خصبا ومادة دسمة لمسارح الدمي ومن هذا التراث الشعبي تنبع وتنبعث بالفصل كثير من شخصيات الدمي الشهيرة في بعض أقطار أوربا ، وعندنا مثلا شخصيجة كشخصية أبن البلد يمكن أن تلمع وتستمد تراثها من الفن الشعبي وتاريخه في مصر .

والملاحم ميدان ممتاز لأن القوة التعبيرية والإيقاعية التي تتميز بها كلمات الملاحم تقسم تماما علي الحركات المحدودة والمبالغ فيها في الدمية وتتفق معها تمام الأتفاق وكذلك نجد في الأساطير الحيوانية وكل بلد لديه منها ذخيرة كبيرة – نجد

(١) قضايا جديدة في أدبنا الحديث – د / مندور ص ١١٩ – ١٣٠

فيها كنزا لا يفني تستمد منها مسارح الدمي حاجتها خاصة وأن الدمي الممثلة للحيوانات لها شعبية كبيرة حتي وهي في حالة التبسيط الشديد والكاريكاتير الكامل .

الشعر والدراما الدينية :

وهنا يقتصر به الشعر الذي يصور ويمجد حياة الآلهة والأبطال الشعبيين حقيقيين أو أسطوريين . وقد كانت مسارح الدمي تصورها علي الدوام في الغرب ، وكثير عندنا من مسرحيات خاصة بالفرسان وعصورهم في الشرق وخاصة المسرحيات الدينية . أن المحاولات المبكرة في تصوير المعجزات والأخلاقيات والجوانب الغامضة من الوجود ، وعلي ما فيها من حوار مبسط وحركات جامدة تتفق وهذا الجو القريب ، إنما تلائم تماما الدمي في حركاتها المليئة بالروعة والبطء مما يتفق وعظمة الشخصية وما يعبر عنه من مسئوليات جسيمة تتصل بعوالم أخري .

الدراما الشعرية والأوبرا :

وهذا ميدان يليق كل اللياقة بمسرح الدمي فيمكن تصوير الجو الملائم لأفكار الشاعر ووضع الحركات بحيث تتفق وتقاطيع الشعر والجمل الموسيقية فيتآلف منها جميعاً وحدة رائعة . ويجب أن نلاحظ أن الدمي التي تصلح في هذا المجال هي الدمي الكبيرة ذات التعبيرات الواضحة والشخصية المحدودة والحركة الرائعة القوية المرسومة والمحدودة أيضا والموقف بينها وبين الشعر والموسيقي المصاحبة . ويمكن التعبير عن الأوبرات في مسرح الدمي وبنفس الطريقة ونفس الأسلوب .

أختلاف العصور والثقافات :-

لا شك أن الثقافات تختلف من بلد إلي بلد باختلاف التراث والعادات والعرف

والتقاليد والميول والقيم والمبادىء ... وبما أن الدمية تعبر عن شخصية ذات شعبية معينة والرواية ، تعبر عن جولة صلة بالمتفرج فلابد من أن يلم لاعب الدمي بالجو والثقافة والتقاليد الخاصة بالبلد الذي يخلق له هذا الفن . (١)

الهدف

ويعتبر الهدف أو الفكرة الأساسية أو المقدمة المنطقية Premice كما يسميها لايوس اجري وتحديده عنصرا جوهريا في التأليف لمسرح العرايس - بل في كل تأليف أدبي - وهو كثيرا ما يتحكم في اختيار المصور الذي يريد الأديب أن يستقي منه مادته لأدبه . ولا يقصد هنا بالهدف هدفا خاصا بل نفسح في اختياره المجال فقد يكون مجرد التسرية عن الناس وقد يكون نقداً للحياة أو ثورة علي بعض عيوبها أو خلق صور جمالية نطرب لها وتهتز قلوبنا كما قد يكون هدفا أجتماعيا أو سياسيا (٢)

ولكن تحديد الهدف أيا كان يعتبر بالبداهة نقطة بدء هامة عند الشروع في تأليف أي مؤلف أدبي . وبعد العثور علي المادة الأولية وتحديد الهدف يريد الأديب أن يقصد إليه تتبقي مشكلة الأصول الفنية التي يقوم عليها فن التأليف لمسرح العرائس . تذكر Marjorie Batchelder وزميلتها فرجينيا لي Virginia lee في كتابهما Puppets & Plays في الفصل الرابع إن أصول التأليف لهذا المسرح تتلخص فيما ذكره ارسو في كتابه - الشعر - عن أصول تأليف المسرحية . فالمسرحية عنده كما سبق أن ذكرت هي القصة الممسرحة ذات الهدف ، إن القصة التي ترمي إلي تقديم الحدث عن طريق الحركة .... فهي إذن قصة وحركة وشخصيات وحوار .

(١) مسرح العرائس - تحية كامل - ص ٣٣ - ٣٤

(٢) قضايا جديدة في أدبنا الحديث د/ مندور ص ١١٩ - ١٢٠

وقد سبق أن تعرضت لكل هذه العناصر عند الكلام عن أصول تأليف الدراما بوجه عام .

وإذا نحن تتبعنا الأسس التاريخية لتطوير المسرحية في مسارح الدمي فسنجد أن معظم الروايات التي كانت تمثل علي مسرح الدمي في انجلترا في القرن السادس عشر والسابع عشر وكانت مستمدة من الإنجيل مثل ملكة سبأ - جنة عدن - الخلق - الطوفان ثم بعض القصص المستمدة من حوادث التاريخ المشهورة والتي لها شعبية معينه . أما روايات القرن التاسع عشر فكانت غالبيتها من نوع الميلودرام مأخوذة ومعد له من المسرح الإنساني مثل : ماريا مارتن ، أما في فرنسا فقد كان هناك مسرح رسمي - جيبنول - للدمي وبالتالي كانت هناك منشورة وأدب خاص بهذا المسرح - وقد سبق أن أشرنا إلي ذلك فيما سبق ، أما في ألمانيا فقد كتب الكونت بوتش كثيرا من روايات الدمي للمسرح الالماني .

إذا انتقلنا إلي الشرق نجد أن كثيرا من المسرحيات قد كتبت لمسرح الدمي الياباني بواسطة كاتبهم الشهير تشيكاماتسو . وفي الشرق العربي نجد أن أقدم إشارة في الأدب عن هذا الفن جاءت في كتاب الوفيات الذي طبع في بولاق عام ١٢٨٣ وفيه أبيات عن الشعر تدل علي أن خيال الظل كان يقدم عدداً من المسرحيات تسمي كل منها بابه . وهذه المسرحيات كانت ذات نظام معين يدل علي أنها ألفت خصيصا لهذا المسرح فهي تبدأ بالاستعبالة وهي تحية زجلية يوجهها اللاعبون أو أكبر سنا إلي الحاضرين ثم تختتم بالنهايات وهي تسبيح وطلب غفران ، ومحاولة من اللاعبين وخاصة في العصور التالية لتحاشي تزمت رجال الدين أيام كان من اليسير محاربة هذا الفن . وفي حديثنا عن القيمة الأدبية لمسرح العرائس قلنا إنه فنٌ قائم بذاته وليس مجرد تصغير للمسرح الإنساني . وهذا لا يمنع أن معظم الأعمال الفنية الكبري يمكن إخراجها علي مسرح العرائس ، ولن يقلل هذا

من قيمتها بل إنه سيعطيها طعما خاصا يتفق والجو الذي يسود مسرح العرائس والذي تحدده إمكانياته ، وقد أخرج فعلا كثير من روائع الأدب والمسرح بواسطة المهتمين بمسارح العرائس كما أن هناك من القصص ومن المسرحيات ما ألف خصيصا لهذا المسرح ، ومع تعدد وظائفه تعددت ألوان المسرحيات التي تقدم عليه وساعد علي ذلك تقدم إمكانيات هذا المسرح تقدما كبيرا وأصبحنا نري الباليه والأوبرا والترجيديا والكوميديا وما إلي ذلك فضلا عن المسرحيات ذات الطابع التربوي . والمسرحية الواحدة يمكن إخراجها علي مسرح الدمي ذات الخيوط وعلي مسرح الدمي القفازية وإن كانت مسارح الدمي ذات الخيوط تختص في الغالب بالمسرحيات الكبيرة المتعددة الشخصيات والمعقده البناء ، بينما لاقت المسرحيات ذات الطابع الأسطوري نجاحا منقطع النظير علي مسارح خيال الظل ولعل ذلك يرجع إلي أن هذا اللون من المسارح هو أقدمها جميعا وقد أوجدته الحاجة إلي التعبير عندما كان الإنسان يعيش غارقا في جو من الأساطير فأصبح ذلك هو طابعه المميز . وخير برامج الدمي وأحبها لدي الجماهير هي البرامج التي تقوم أساسا علي الحركة والأغنية والحيلة المسرحية مع القصص القصيرة المسلية وتصلح هذه المجموعات للعرض علي مختلف فئات الناس من حيث العمر والطبقة والثقافة بل إنها تعبر عن الزمان والمكان فيمكن عرضها في الشرق مثلما تعرض في الغرب ويمكن عرضها علي أجيال مختلفة دون أن تفقد روعتها وبهجتها أو قدرتها علي مخاطبة الإنسان .

إعداد قصة لمسرح العرائس

عند أختيار قصة لإعدادها لمسرح العرائس يجب مراعاة الآتي :-

١) قراءة القصة لاستخلاص مغزاها وفكرتها العامة التي أراد المؤلف تصويرها

٢) تحديد الشخصيات الرئيسية التي تؤثر في الأحداث ودراستها كاملة وتحديد كافة أبعادها تحديدا يجعلها متكاملة منطقية متفقة وفكرة المؤلف .

٣) تحديد خط الصراع الرئيسي الذي يخدم فكرة المسرحية ويبرزها مع تحديد طرفية والشخصيات التي تساند كل طرف ودور كل منها في الصراع مع مراعاة امتداد دور بعض الشخصيات التي يكون المؤلف قد أبرزها في البداية أو النهاية فقط مع التدريج في تصوير مراحل تطويرها وتنمية أو إهمال الشخصيات التي لا تساهم في الأحداث أو توضحها .

٤) تحديد الأحداث الهامة التي تفصح عن مضمون القصة ونبذ الزائد أو الجانبي مع ترتيب الأحداث ترتيبا يجعلها تنمو نموا عضويا .

٥) تقسيم الصراع والأحداث إلي مراحل يكون كل منها فصلا مسرحيا – ثم تقسيم كل فصل إلي مشاهد مع مراعاة أن ينبع كل مشهد من المشهد السابق له ويؤدي إلي الذي يليه .

٦) صياغة الحوار بشكل يجعله بنائيا محركا للأحداث دافعا لها إلي القمة .(١)

وبهذا نكون قد انتهينا في سرعة من أصول التأليف لمسرح العرائس التي لا تختلف كثيرا عنها للمسرح الإنساني اللهم إلا فيما يجب أن تراعيه في هذا الصدد من إمكانية كل نوع من العرائس التي سنستخدمها ونوع العرض والسبب الذي من أجله أقيم ونوع المشاهد وأخيرا هؤلاء الذين سيحركون العرائس ومدي فهمهم للدور الذي ستلعبه العروسة وحالتهم النفسية عند لعبة ، وهؤلاء هم اللاعبون .

---

(١) Puppets - and - plsys . P - 108

راجع كذلك The puppet-thestre Hand Book

مصر وفن العرائس

خيال الظل

يكاد يتفق المؤرخون علي أن الصين هي مهد للون من ألوان مسارح الدمي المسمي بخيال الظل ، وهو أكثر أنواع هذه المسارح ارتباطا بالجو الأسطوري ، وأكثرها قدرة علي التعبيير عنه ، والمعروف أن الشرق هو مهد الأساطير ولعل في الأسطورة التالية ما يؤيد هذا الاتجاه :

يحكي أنه كان هناك أمبراطور يدعي ووتي ، وتوفيت زوجته ولم يستطيع أن ينسي ذكراها حتي أضطربت أمور دولته وأعتلت صحته ، فأعلنت الجوائز السخية لمن يستطيع أن يشفي الأمبراطور مما ألم به ، وراح ينتظر من يستطع أن يحضر له زوجته من أرض الظلال حيث يذهب الموتي ويختفون ، وكان أن أعمل أحد رجال الحاشية ذكاءه فصنع للسيدة المتوفاه خيالا يظل منعكسا علي . شاشة بفعل ضوء يصدر من إحدي ردهات القصر الملكي وكان الخيال يتحرك ويتحدث ، وعلي الرغم من أن الملك لم يكن يستطيع الاقتراب من هذا الخيال غير المجسد إلا أنه وجد فيه العزاء فاطمأن واستراح .

وهكذا ظهر ولأول مرة فن خيال الظل .

ونظرا لأن هذا الفن نشأ أول ما نشأ في رعاية الملوك ولتسليتهم وللترويح عنهم فإن الشخوص القديمة كانت تتميز ويكبر الحجم وروعة التركيب والإسراف في الملابس والزينة أي أنها شخوص ملكية . ثم استمر هذا الفن وانتشر بين الناس وأصبحت له أصول أجتماعية يستند إليها ، وأخذ يتطور بتطور الظروف الاجتماعية والأوضاع السياسية حتي أنتهي به الأمر إلي أن أصبح تراثا شعبيا يعيش بين الجماهير ويقدم لهم حاجتهم من الفن والأساطير . وقد كانت الأوضاع الاجتماعية السائدة في المجتمعات الشرقية القديمة مثل الصين واليابان وسومطرة وجاوة وغيرها

من بلاد الشرق الأقصي تقتضي وجود هذا اللون من الفن المسرحي . كان مجتمعه رجاليا انفصاليا للرجال وحدهم حق الخروج إلي المدينة والذهاب إلي الحفلات والتردد علي المقاهي والمسارح والمناقشة في الأمور العامة وتصريفها وما إلي ذلك . أما النساء فقعيدات البيوت يربين الأطفال أولا يشاركن في شيء من هذه الحياة الاجتماعية وإنما يتنسمن من بعيد الأخبار والإشاعات . لذلك انتشر هذا اللون من الفن الذي يعرض خيالا لواقع لا يعرفون عنه شيئا ، وإنما يعشن هذا الخيال بما تعكسه عواطفهن وحياتهن البسيطة من روعة أسطورية وخيال بطولي وقصص غرامية . وكان هذا المسرح ينصب في أفنية المنازل ، ولذلك وجب أن يكون بسيطا متنقلا يديره عدد قليل من الحرفيين الطاعنين في السن .

ووصل خيال الظل للبلاد العربية من الصين عن طريق الهند وفارس وتركيا وسوريا ثم مصر وبلاد المغرب في عصره الوسيط ، وأيد هذا الرأي وجود الشبه القوي بين الشخوص الصينية والشخوص لالعربية .

ويذكر المستشرق راينر أن لاعبي خيال الظل وخاصة في تركيا كانوا يتداولون علي أيامه قصة عن أهل هذا الفن فنسبوه إلي رجل فارسي قدم وعلمهم الخيال ويرجح أنه وصل إلي البلاد الإسلامية في حوالي القرن الثاني عشر ثم واصل هجرته إلي أوربا (١) والثابت تاريخيا أن هذا اللون من التمثيل المسرحي ظل قائما في مصر طوال عصور التاريخ وإن كان قد أخذ صور مختلفة منها خيال الظل ومنها أيضا مسرح العرائس اليدوية والغالب أنه أنتقل إلينا عن طريق الأتران الذين أخذوه عن البيزنطيين . وفي داخل العالم الإسلامي شارك هذا اللون خيال الظل في حمل التراث الشعبي وفي حمل رسالة المسرح الثقافية والاجتماعية والوطنية .

(١) - مسرح العرائس - تحية كامل - ص ١٧ - ١٩ - ١٩

راجع كذلك : The puppet theatre - Hand book Batch p. 23

وتذكر السيدة تحية كامل في كتابها مسرح العرائس رأيا تقول فيه : وأقدم ماوصل إليه علمنا عن اشتغال العرب بخيال الظل أنها كانت من حوالي القرن في مصر مدة الفاطميين ، وكان لسلاطين مصر ولع بخيال الظل حتي إن السلطان شعبان حمل معه عندما حج سنة ٧٧٨ هـ مع ما حمل من الملاهي . كذلك يقال إن الملك الناصر صلاح الدين أخرج من قصور الفاطميين من يعاني خيال الظل ليريه للقاضي الفاضل ليستفتيه أهو حرام أم حلال ؟

كذلك ذكر القيد المسبوك أن الظاهر بقبق أمر سنه ٨٨٥هـ بأبطال اللعب بخيال الظل وإحراق شخوصه وكتب علي اللاعبين العهود بألا يعودوا إليه وكان سبب ذلك تعرض نظام الحكم في ذلك العصر للنقد خلال مسرحيات خيال الظل .

وكان للناس شغف بخيال الظل في مصر فكانت له سوق رائجة في الأفراح فقل أن يقام عرس لا يلعب فيه الخيال أحدي لياليه . وكانت له قهاوي يلعب فيها أو كان يظهر خلال مسرحياته التناقص في حياة الإقطاع وفقد المظالم وهاجم الأعداء . كما أستطاع هذا الفن أن يسجل دقائق الحياة الجارية والثقافة الشعبية كما أستطاع أن يؤرخ لبعض الحوادث الخطيرة كالحروب الصليبية . وقد ظل خيال الظل يؤدي دورة في تسلية الجماهير ونقد الحياة الاجتماعية في صورها المختلفة وخاصة الإقطاع ، وكان للأستعمار التركي تأثيره في صبغ هذا الفن في مصر بصبغة تركية فمثلا انتشرت شخصية القراقوز وهي الشخصية التي خلقها ابن محاتي حين أنشأ كتابه المعروف " الفاشوش في أحكام قراقوش " فأطلق صورة هزلية رائعة لرجل مغفل قاس يرمز به للبطش والعدوان الذي كان يتميز به الحكام الأتراك في ذلك الزمان ، واستمرت هذه الشخصية تقدم علي مسرح خيال الظل حتي إن اسم قراقوز يقال إنه امتداد لاسم هذه الشخصية ، وقد أصبح علما علي المسرح كله . وقد كانت مسرحيات القراقوز تتضمن كثيرا من الشخصيات التركية

خاصة ما تتعرض لشخصيات من الطبقة الراقية الإقطاعية ، وأخذ هذا الفن في الانتشار واكتسب مع الزمن شعبية مصرية ، ودلت الدراسات التي قام بها بول كالا وجورج يعقوب عن خيال الظل في مصر ، علي أن هذا الفن تولاه مختصون كانوا يتوارثون صناعته والتأليف له ، ومن أشهر من كتبوا له محمد بن دانيال المتوفي سنة ١٣١١ م وكان طبيبا مصريا للعيون وشاعرا من أهم الشعراء الذين عرفتهم مصر في ذلك العصر . ومسرحياته كلها هزلية وضع أغلبها أيام الظاهر بيبرس (١٢٦٠ – ١٢٧٧) وقد استخدم فيها لغة من الشعر والنثر والسجع . (١)

ومسرحياته تأخذ الشكل التقليدي المعروف في هذا العصر وتسمي – بابه – وتبدأ باستقياله أو استفتاحه عبارة عن مجموعة من الأشعار يبدأ بها العرض وهي عادة في مدح النبي وأمة العرب ، وأحيانا أخري تتضمن تصويرا للأحوال السائدة ثم يعرض الموضوع الرئيسي للرواية ثم تختتم بمثل ما بدأت به وأحيانا بمدح وشكر للنظارة وتمجيد لآبائهم وأجدادهم . وقد كان ابن دانيال يؤلف المسرحية ويعد حوارها ويرسم لها شخوصها ويرتب لها الألحان ويدفع بها إلي اللاعبين كاملة .

مسرحية طيف خيال :-

ومن أشهر مسرحياته التي خلدها مسرح خيال الظل " طيف خيال " وهي مسرحية تاريخية وضعها بمناسبة وصول الإمام أبي العباس أحمد بن الخليفة الظاهر العباسي من بغداد ، واحتفاء السلطان به ، وتناول الشاعر الموضوع وخلعه علي شخصيته والشخصيات المسرحية ، أسمته الأمير وصال يدخل عليه جندي يرتدي – شربوش – وهو يشبه تاجا مثلث الأضلاع – ويلبس دون عمامة ويتحدث

---

(١) – مسرح العرائس – تحية كامل – ص ٢٢٤ ، ٢٢٥

راجع كذلك – المسرح – د / مندور – الفنون الشعبية ..

عن نفسه وخصاله ، فهو كالأفعي أكثر انحلالا من أبي نواس ويفترس أكثر من الفار ويشرب أكثر من الرمال .. ثم يمدح طيف الخيال قائلا : من يترك من الآثار مثل ما ترك لن يموت أبدا " ثم يلتفت الأمير وصال بعد أن امتدح الأيام الخالية وخاطب طيف الخيال مكلفا إياه اخبار كاتب سره " الفاج بابوح " الذي يظهر ويقبل يد الأمير فيكلفه اخطار مكتوب خاص فينادي هذا سركيس العيد فيحضر الرجل حافظة الورق وحافظة النقود فيقرأ " بابوح " بأن طيف الخيال يعين " وصال المحبة " ملكا علي المجانين ويمتد ملكه فيشمل خرائب وأكوام مصر العتيقة والأهرام وما جاورها من تلال ومقابر .

ثم يقول طيف الخيال : ياشيخ بابوح أحضر نسخة من القصيدة التي وضعها الشاعر " حد. بص " فيخرجها تاج بابوح من عبه وينشرها فيجد أن الأمير وصال يريد الزواج فيستدعي خاطبة معروفة تسمي " أم رشيد " فتخبره عن فنان ويرضي بها فيحضر العاقد " المأذون " ويتم العقد ويتضح بعد ذلك أن الأمير وصال فقير .. مال المال وجال الحال ، وذهب الذهب وفضت الفضة وسلب السلب ... وفي ليلة الزفاف تبين للأمير قبح العروس فغضب وهاج .. وجد الدبوس وضرب المواشط والعروس .. وهدد زوج أم رشيد الشيخ عفلق بالضرب ثم يلتفت طيف الخيال إليه ويقول : إننا نحتاج إلي الطبيب بقطينوا لأنه لا يقل عن خاليينوس ... ثم يتكلم الأمير وصال مع طيف خيال ونجبره أنه لم يبق إلا السفر للحجاز لكي يغسل ذنوبه بماء زمزم ويزور مقام ابراهيم وروضه محمد ويختفيان من المسرح .

وفي هذه البابه تصوير لحياة العصور الوسطي العربية ونقد للحياة الأجتماعية فيها وخصوصا عادات الزواج ودور الخاطبة فيه – وكيف كانت عاقبة ذلك وإقبال الناس علي كل أنواع التسلية البريئة منها ونجد البريئة .

مسرحية عجيب وغريب :

وفيما يصف ابن دانيال الحياة المصرية في الأسواق فيقدم لنا أشخاصا يمثل كل شخص منهم من الجاليات التي استوطنت مصر أو حرفة من الحرف منهم .

غريب الساساني - عجيب الواعظ - حويش الحادي - عسيلة المعاجيني - نباته العشاب .. وحياك الفيال وغيرهم .

ويقول ابن دانيال : إن هذه البابه تتضمن أحوال الغرباء والمحتالين من الأدباء الآخذين بذلك الشأن المتكلمين بلغة الشيخ ساسان وهو زعيم الدجالين والمشعوزين والأفاقين وكل من يسعي علي رزقه في الحياة بإحدي هذه السبل .

وتبدأ اليابة بظهور واعظ هذه الفئة الذي يلقي عليهم وصاياه في فنون التحايل علي الناس والظهور بمظهر الفقر والحاجة لكسب عيشهم قائلا : الغريب مرحوم ... والمرء يسعي والرزق مقسوم ، وأعلموا أنتم وفقكم الله أن الفلس يجمع الدينار ... والمرقع شعار الصالحين ... وتعاموا مبصرين ... وتطارشوا سامعين وتعارجوا فالسبق الذي عرج ... وهكذا إلي أن ينتهي من ذكر وصاياه للزملاء وبعد ذلك ينشد نشيدا ويختم حديثه بنثر مسجع وينصرف ... فيظهر حويش الحادي فيعرض ثعابينه وأنواعها وخواصها ... ثم يخرج ويدخل عسيله المعاجيني ويرفع علي يده حقا وينشد :

يا من يزوق لتجريب معاجيني . . ومن بسلواه في سر يناجيني

عندي ذخائر أصناف مجرية . . خبأتها من مصونات الاجاجين

ثم يقول : أين هو صاحب الحمضة في معدته ، والحصي في كليته ؟ أين المحبسي عن حلاله ؟ ... ثم ينصرف .. ويأتي غيره .. وما زال هذا النوع من الدجالين ومدعي الطب موجوداً إلي الآن فكثيرا ما نري في الأسواق والموالد ذلك الرجل يقف علي كرسي وهو يقول :

تقوم من النوم تلاقي نفسك مريل علي المخدة .. بقي عندك .... دود ....

وطيب وتعمل إيه ... تاخد شربة الحاج محمود .... وهبتها قرش صاغ واحد .

ويدخل عواد مشرماط الذي يضرب المرآت وينظر في المندل ويقرأ الكف ويكتب التعاويز ونشد شعرا يصف به فائدة العزائم والتمائم والاحجبة .

وذات نزيف بالدماء . . رأت به

عيانا وقد فاضت من الدم أبحرا

وأرملة عطل من الزوج قد غدا . . به أمرها الخاطبين ميسرا

وينصرف ويأتي مبارك الفيال ويقول يصف الفيل :

أنظر إلي الفيل في تهويل خلقبه . . وأعجب لاتقان صنع الخالق الباري

كتبة بنيت عمدا علي عمد . . وفيرت ظاهرا بالزفت والقاري

تخال من ورق القلقاس قد بنيت . . اذناه حين تراه عاديا ساري

ثم يولي الفيل مطرقا لنفسه بتلك - الزلومة - والصبيان يصيحون من خلفه : حالونة زلومة ....

ويأخذ ابن دانيال في عرض باقي الشخصيات التي يزيد عن العشرين وقد أطلق عليها أسماء تتفق ومهمتها فعجيب من عجيب الدين الواعظ .. المشهور .. رملال علي المنجم .. وشبل علي السباع .. وميمون علي القراد .. وهكذا

ولم يكتف بهذا العرض الجميل لاصحاب تلك الحرف بل يجمع كل لغة الاسواق ويقابلها بلغة العلماء في قصيدة تزيد عن الاربعين بيتا يقول فيها :-

ولكني رأيت العلم زينا . . فعدت إلي المداري والجدال

وثبت قصرت في الفقهاء أقضي . . وأفتي في الحرام وفي الحلال

ونظم الشعر صرت به فريدا . . وطلت به علي السبع الطوال

وعلم النحو في النصيب فني . . علي من كان ذاجاه ومال

وطيبت الانام فكم أناس . . فتكتهموا بقبض وانسهال

وإذا نحن أردنا أن نطبق أحول وقواعد التأليف المسرحي على هذه البايات لظلمناها ولكن يكفي أن تكون هذه البايات قد أحتوت علي نقد لاذع للحياة الاجتماعية في ذلك الوقت ونددت بالظلم والاقطاع بأسلوب تهكمي وأسهمت بنصيب كبير في التاريخ لبعض الحوادث الهامة كالحروب الصليبية مثلا .. ووسيلة المؤلف في ذلك الحوار .. والحوار فقط بنثره المسموع وقطعه الشعرية التي يتغني بها في بعض الاحيان أما الحبكة .. والشخصيات وتطورها - والصراع فلم يكن العرب قد عرفوا هذا النوع من التأليف الدرامي بعد ..

مسرح القاهرة للعرائس

تهتم وزارة الثقافة والإرشاد القومي هذه الأيام بمسرح العرائس لما له من قيمة تربوية وتثقيفية كبيرة إلي جانب تسلية الجماهير وقد أنشأت كذلك مسرحا حديثا مزودا بكافة الخامات المطلوبة .. وكونت فرقة من الفنانين واللاعبين ودربتهم - علي أيدي الخبراء الأجانب - علي أحدث الطرق والوسائل في تصميم العرائس - والديكور والمناظر وطريقة تشغيل العرائس .

وقد قدم العرض الأول في مارس ١٩٥٦

وقد أخرجت الفرقة أربعة أعمال هي :

(١) - بنت السلطان

(٢) - الديك العجيب

(٣) - الشاطر حسن

(٤) - الليلة الكبيرة

ثم بعض المنوعات مثل : حصة تمثيل .. مرتفعات زينهم - خناقة موسيقية .

بنت السلطان

تأليف : بيرم التونسي

سيناريو وحوار : صلاح جاهين

موسيقي : علي فراج

تصميم العرائس : ناجي شاكر تحت إشراف الخبراء الأجانب

مصمم الديكور والمناظر : مصطفى كامل تحت إشراف الخبراء الأجانب

إخراج : الخبراء الأجانب

يخرج من الكواليس اليسرى لمقدمة المسرح ثلاثة أولاد ماهر وباهر وطاهر وهم يحملون أمتعتهم على ظهورهم وقد تأهبوا لسفر طويل ، ويلتفتون إلى المكان الذى جاءوا منه ويلوحون بأيديهم مودعين

سلامو عليكم .. نشوفكم بخير

(تخرج الأم) مع السلامة يا أولاد .. خدوا بالكم من نفسكم

حاضر

خدوا بالكم من صحتكم

حاضر

يخرج الأب فى هذه الأثناء ... وهو رجل عجوز مرح ... ويقول :

ياستى دول بقوا كبار ... وشاطرين ... وحايسافروا يشتغلوا ويرجعوا منصورين

الأم آمين

ونفهم من الحديث الذى جرى بينهم أن ماهر سيعمل خياطا ، وباهر يتمنى أن يكون موسيقارا شهيرا ... أما طاهر فسيكون غواصا ...

وتنصحهم الأم بأن يأخذوا بالهم من صحتهم ... وتدعوا لهم بالتوفيق .. والأب يذكرهم بأنه على الرغم من أنه رجل فقير إلا أنه قد رباهم على الأخلاق الحميدة

والإجتهاد ، وأن عليهم أن يتمسكوا بأخلاقهم ... ففيها سعادتهم .. وإعرفوا أن العمل ينول الأمل ....

وينصرف الأولاد ... مصحوبين بدعوات والديهم ... فى خطوات نشيطة ... بينما تطفأ الأنوار مقدمة المسرح التى كانت تجرى عليها هذه المقدمة – وتبدأ الموسيقى التصويرية ... ويختفى الوالدان ...

الفصل الأول

المشهد الأول

المنظر :

دكان جياط فى أحد شوارع المدينة ... أمام باب الدكان " مصطبة " حجرية مبنية فى الجدار وكرسى بثلاثة أرجل عند فتحة الباب – باب صغير أمامه ثلاثة سلالم يؤدى إلى الطابق الأعلى على يمين المسرح ... عند فتح الستار يظهر ماهر أمام الدكان وهو يرش الماء من جردل بيده ، وهو يدندن بلحن خفيف . يدخل الدكان بسرعة ... يضع الجردل ويخرج بسرعة وفى يده جلباب أحمر ويجلس على الكرسى وفى يده الإبرة ... يعمل بسرعة كبيرة ... حتى ينتهى من الجلباب ويدخل .. ويخرج ومعه آخر أصفر ... ويعمل فيه بسرعة ... وهكذا .. إنه خياط مجتهد نشيط ... ولكن على الرغم من إجتهاده وجده فإن صاحب الدكان غير راض عليه .. بل ويصفه بالكسل .. ويوبخهعلى تلكؤه فى العمل ... فيخرج من الباب الأيمن وقد سبقته كرشه وتزحلق الحزام إلى أسفلها .. وعمامته فى مؤخرة رأسه .. فظهر رأسه الحليقة بالموس ... يمشى ببطء وهو يمسح كرشه ويقف أمام الدكان بجوار المصطبة ويقول لماهر ...

خلصت الشغل .. ؟ لسه ؟ عشر جلاليب بس مقدار ما أخرج ... إحنا فاتحنها ليه بقى ؟ ملنقفلها أحسن .. صبيان كسلانين ... تنابله .. ثم يجلس على المصطبة

... بينما ماهر يعمل بنشاط فى القطعة بعد القطعة ... ويكوع وهو يقول تنابله ثم يحضر إلى الدكان رجل فقير ويطلب من صاحبه أن يصلح له ملابسه ولكن صاحب الدكان يشك فى أمره وظنه يطلب إحسانا ... وطرده بلاوى بتتحدف علينا فى الحر ده حصة راحة لكل مخلوقات الله ... إشتغل ياولد ... مشى إيدك .. الواحد ما يعرفش ياخد حقه من الراحة .. أعوذ بالله ... ثم يأخذ فى الشخير .

وينادى ماهر على الرجل ويدخل معه الدكان ويصلح له ثيابه ويخرج الفقير .. وهو يثنى على ماهر ويشكره ... ويدعوله بأن تصبح ربرته مسحورة .. تخيط كل شئ الشجرة فى الشجرة والحجرة فى الحجرة .وإله يصبح مقصك مسحور يقص كل شئ حتى الصخور ... وشعاع النور .. وينصرف الرجل طائرا فى الهواء وهو يتم كلامه بينما ماهر فى دهشة من أمر هذا الرجل .. ويعيد كلام الرجل .. إبرة تخيط كل حاجة ومقص ... يقص الصخور ... وشعاع النور .. ثم يتجه إلى صاحب الدكان وهو نائم ويغرز الإبرة فيه والمصطبة عدة مرات .. يصحو صاحب الدكان مفزوعا .. ويحاول الوقوف ولكنه يفشل ...

الله أنا لزقت

لا مؤاخذه من كتر النوم

بلاش هزار ... إلحقنى ياماهر ...

فيحمل ماهر مقصه ويتجه إلى المصطبة ويقص ... فتنفصل المصطبة من الجدار .. ويقوم الرجل والمصطبة ملتصقة بظهره ويدور خلف ماهر ... ويقع على ظهره والمصطبة تحته ورجلاه يلعبان فى الهواء ... ثم يبكى ... ويطلب من ماهر أن يخلصه ولكن ماهر يضحك منه ... ويقول له :

علشان مطرح مطروح تلاقى حاجة تنام عليها ...

ويخلص ماهر صاحب الدكان من المصطبة بقصة بالمقص ...

ويفق ... ثم يطلب من ماهر أن يمشى إيده ... ثم يجلس على الصطبة مرة أخرى ... وينام ... ويعلوا شخيره ... ويضحك ماهر ... ويفكر فى إخواته ... ياترى إنت فين ياباهر يا أخويا .. يسود المسرح الظلام تدريجيا ... الموسيقى التصويرية ... تعزف .

المشهد الثانى

يضئ المسرح دفعة واحدة ... المنظر صحراء فيها بعض الصخور فى منتصف المسرح ... يقف عفريتان .. أحدهما أحمر .. والآخر أزرق .. وقد وضعا رأسيهما فى رأس بعضهما .. كأنهما يتناطحان .. يقوم الأزرق بحركة مفاجئة ضد الأحمر فيسرع الأحمر بحركة تقابلها .. وهكذا .. ويظهر أنهما يتعاركان على صفارة .. ويطلبان من باهر أن يحكم بينهما ... فكل يدعى أنها له .. وفى النهاية بعد أن يلعب عليها لحنا راقصا .. يتركاها له .. ويعزف عليها من الجهة الأخرى فينام الجنيان .. إذ هو ناى مسحور ومكتوب عليه على إحدى جهتيه . إنفخ جامد يرقص الهامد .. وعلى الجهة الأخرى إنفخ بسلام الكل ينام ويترك باهر العفريتين نائمين ... وينصرف معلنا أنه سيذهب للبحث عن أخويه ليحكى لهما عن هذه الصفارة العجيبة ونسمع الناى المسحور يعزف اللحن الراقص العفريتان يقومان ... ويرقصان ... والنباتات الصحراوية والتين الشوكى ترقص معه ...

يظلم المسرح تدريجيا ... والرقص مستمر ... موسيقى تصويرية ...

المشهد الثالث

يضئ المسرح بالتدريج .. المنظر على شاطئ البحر ... مراكب تتمايل قلوعها والشباك يداعبها الهواء ... يخرج طاهر من البحر فى يده اسفنجة كبيرة يرميها فوق كومه من إسفنج على الشاطئ ... ويستدير إلى البحر ويملأ صدره بالهواء ..

أصوات أغاني الصيادين مسموعة من بعيد ... يصل إلى طاهر صوت أخويه .. ماهر وباهر - أهه .. واقف على الشط ... ياطاهر ... طاهر : إخواتي .. أهلا .. أخباركم إيه

أخبارك إنت إيه ... وحشتنا ... ثم يحكي كل منهم حكايته .. ماهر مع إبرته ومقصه .. وباهر مع نايه المسحور .... ويأخذ باهر في ترقيصهم بينما يسخر ماهر من صاحب الدكان وكيف أنه ينام من غير صفارة ...

ويستعرض باهر إبرته ومقصه ... ويقص اللحن .. ويخبرا طاهر أنهما لما كانا مجتهدين ومخلصين في عملهما فقد رزقا بهذه الحاجات السحرية .. أليس العمل ينول الأمل .. ويطلبا من طاهر أن يضرب غطسا عله يرزق بسفينه مسحورة مثلا .. يدوس عليها تنزل عسل ولبن وشربات ... ويغطي طاهر ...

المشهد الرابع

يفتح الستار عن قاع البحر - قواقع وأعشاب مائية .. تعرض الأسماك مشهدا إستعراضيا .. طاهر يسبح بين الأ«ماك ويغوص .. ثم يبدو أمامه شئ مستدير .. إنها سفينة - ولكنه يجدها قدرة نحاسية كبيرة .. أخص مش سفينة .. قدرة نحاس ثقيلة .. ويحاول تحريكها فلا يستطيع .. القدرة مقفولة بهلب .. يجذب تفتح القدرة .. ويخرج منها جني .. يعبر عن فرحته .. لخروجه منها .. بينما طاهر مازال منزعجا .. وبيده الهلب ويشكر الجني طاهر لأنه خلصه من سجنه .. ويخبره أن هذا الهلب علبة خاتم سليمان الحكيم .. يشاور به للبحر ويأمر .. عايز يثور يثور .. عايز يهدأ يهدأ .. تحكم العواصف وتملك الأمواج ثم ينصرف .. سلم عليكم ياحاكم البحار ..

ويرفع طاهر *الهلب* ويأمر المياة أن تنشف .. فتنشف .. فيفرح لذلك ... وينادى على أخويه ... ياباهر .. ياماهر تعالوا شوفوا ... ويستعرض طاهر مقدرته على

البحر أمامهما .. ويأمر المياه أن تجف .. ويرى السمك وقد إنحسرت عنه المياة ... ويحاولون أن يمسكوه ...

الفصل الثانى

المشهد الأول

المنظر : سوق

يفتح الستار عن ميدان فى إحدى المدن الكبيرة فى أعماق النظر تبدوا القباب العالية والأ«وار الضخمة والميدان مزدحم بالناس . التجار يجلسون تحت مظلات . يعرضون بضائعهم البعض يبيع الفواكه وينادى عليها والبعض يبيع الأقمشة ... والآخر الخيول ويستعرضها .. وهكذا .. لاعبون يعرضون ألعابهم فى السوق ... زفة إسكندرانى فيها النقرزان .. حاوى ..

الإخوة الثلاثة ماهر وباهر وطاهر يمرون فى مقدمة المسرح .. ثم يقفون للتفرج على السوق .. ويعلقون ...

المشهد الثانى

فجأة يشق الزحام على حصان أمامه جنديان يفسحان له الطريق .. يظهر على الرجل أنه من كبار القوم ... يفرد ورقة كبيرة ويبدأ فى القراءة .. ونعلم أن الأميرة جلفدان بنت السلطان قد خطفها التنين الطائر وطار بها إلى جزيرة المخاطر وكل من ذهب لنجدتها من الفرسان قد أصبح فى خبر كان .. ويستحث الرجل الشبان لإنقاذ الأميرة ويعدهم بجائزة كبيرة لمن ينقذها من أسرها .

ويتفاوض الإخوة الثلاثة فيما بينهم لإنقاذ الأميرة ويخبره ماهر بأنهم سوف ينقذون الأميرة من التنين الطائر وعلى السلطان - وأهل المدينة جميعا - أن ينتظره على شاطئ البحر فى كامل الأبهة والزينة لأنهم سينقذون الأميرة .. ويأمر الرجل

أهل المدينة أن يعلقوا الزينة ... ولكن أحد المواطنين يعلق على خبر إنقاذ الأميرة بقوله .. ياما علقنا زينات وإنتظرنا ساعات والأميرة ولا رجعت ولا جات .....

المشهد الثالث

المنظر : فى جزيرة التنين الطائر

يفتح الستار فتبدوا جزيرة التنين .. من بعيد قفص حديد بداخلة الأميرة والتنين على شاطئ البحر وعيونه مفتوحه تتحرك فى كل إتجاه ... جلفدان تبكى فى صمت .. ثم تغنى أغنية حزينة والتنين يزوم .. تسكت جلفدان ... يسمع صوت مجاديف ... جلفدان تغنى وتصفق فجأة ... مسرورة ... فقد رأت ... ناسا الإخوة الثلاثة يقف التنينعلى قدميه .. ويزوم ويخرج من فمه ضبابا كثيفا يتزايد حتى يملأ المسرح كله ... صوت الأميرة يخفت بالتدريج وهى تقول ... يارب موسيقى تصويرية .

المشهد الرابع

فى الضباب نسمع صوت قارب يقترب ... الإخوة الثلاثة يتسائلون عن سبب الضباب ثم يمسك ماهر المقص ويقص الضباب فينقشع .. ويظهر القارب ... والجزيرة والتين يقف ناظرا إلى الإخوة قازفا من فمه السنه طويلة من اللهب تغطى البحر باهر وطاهر خائفين ... يطلب منهما ماهر الثبات .

طاهر يأمر المياه بإطفاء النار " أليس سيد للبحار" ويعزف باهر لحن النوم فينام التنين .. ويقترب القارب من الجزيرة ... جلفدان تطلب منهم أن يكونوا على حذر ... فالتنين فظيع ...

باهر وطاهر فى القارب ... ماهر يقص قضبان القفص الحديد بالمقص .. وتخرج جلفدان ... وتنزل هى وماهر فى القارب . وهى تحمد الله على نجاتها ...

وتشكر الإخوة .. ويخرج القارب من المسرح ... التنين نائم ... طائر أبيض يطير فوق البحر ... ثم يحط فوق التنين ... يتململ ويحرك يده يطير الطائر بفزع يعود التنين إلى النوم ... الطائر يحط مرة أخرى على رأسه ويشد ... يقفز الطائر بشدة ... التنين يصحو ويزوم بشدة ... يطير الطائر ويبتعد عن الجزيرة .

المشهد الخامس

أصوات الإخوة وجلفدان تصل إلينا خافته وهم يغنون سالمة يا سلامة ... رحنا وجينا بالسلامة ... يصل الطائر إلى حيث القارب ويصرخ ... يتساءل ماهر عن سبب صراخه فيرد عليه طاهر : إحنا مالنا ... وتطلب منهم جلفدان أن يغنوا ... القارب يتحرك بسرعة ... السحب البيضاء تمر ... وأسماك البحر الفضية تخرج من الماء فى قفزات واسعة ماهر يصفر على صفارته ... جلفدان ترقص ... ثم تصفق وتشير إلى يسار المسرح .. إلى حيث تبدوا المدينة ... نسمع أصوات الناس على الشاطئ تهلل ... ويردون على الأولاد فى القارب ... سالمة يا سلامة .. رحنا وجينا بالسلامة جلفدان تنظر خلفها مذعورة .. حضر التنين ... يطير فو قالقارب ويضرب بمخالبه فى الهواء بقوة ... فزع وصياح ماهر يرفع صفارته ويعزف لحن النوم ... فينام التنين فى الهواء ويسقط بثقله على القارب فيقسمه نصفين ... بينما يغوص فى الماء .. الأولاد الثلاثة والأميرة بين الأمواج .. طاهر يشير بالهلب فتهدأ المياة ... ماهر يخبط القارب بإبرته السحرية فيعود كما كان ... يقفزون إليه ... ويقترب من الشاطئ .. الجميع يغنون .. سالمه يا سلامة .. رحنا وجينا بالسلامة .

ستار

النهاية

تجرى حوادث النهاية على مقدمة المسرح مثل المقدمة .. ستار المسرح مقفولة نسمع صفارة ... باهر يعزف لحنا راقصا ... الأم تخرج ... تزغرد ... وترقص

يخرج الأب على صوت الزغرودة ... الأولاد يدخلون فى ثياب فاخرة جدا ، ويسحبون جملا محمل مطرز بالحرير والقصب والجواهر .. الوالدان يهنئونهم بسلامة الوصول ويسألهم الوالد عن النقود ومن أين أتوابها ... فيذكروه بأنهم قد حصلوا عليها بالعمل والإجتهاد .. مكافأتهم على إنقاذ الأميرة .

باهر : جبناها بالطريقة بتاعتك .

الأب : إزاى

الأولاد : بالعمل

ماهر : مش إنت قلت لنا أن العمل ....

باهر : ينول

طاهر : الأمل

الأب : تسلموا يا أولادى ..

الأم : تعالوا إستريحوا ... زمانكم تعبانين .

الأولاد : حاضر يا ماما ...

باهر يعزف ... يرقصون ....

ستار

وواضح من هذا التلخيص أن هدف المسرحية والفكرة الأساسية التي تدور حولها هي : إنه بالاتحاد والتعاون والعمل الجاد يصل المرء إلي غايته ... ويظهر هذا من مقدمة المسرحية حيث يقول الأب : أعرفوا يا أولادي أن العمل ينول الأمل ... غير أن القصة تتأرجح بين الجودة وقوة السبك في بعض المواقف والتخلخل في البعض الآخر فبينما نري ماهر الخياط المجد المجتهد حميد الأخلاق يكافأ بالإبرة والمقص المسحورين وهذه نتيجة طبيعية ... نري ماهرا لم يقم بأي عمل يستحق عليه

المكافأة ... فكل ما فعله هو قراءته للمكتوب علي الصفارة التي كان العفريتان يتعاركان عليها ... وعزفة اللحنين الراقص والمنوم ..

أما طاهر فقد اصطاد كثيرا من الإسفنج .. وغاص بعيداً في أعماق البحر .. حتي وجد القدرة النحاسية التي كان الجني محبوسا فيها .. وقد كافأه الجني علي تخليصه من سجنه بأنْ أخبره أن ذلك الهلب يحمل خاتم الملك سليمان ، وأنه باستطاعته أن يكون ملكا للبحار .. فلو أنه لم يفض إلي أعماق البحر لما وجد القدرة النحاسية ... ولما كوفيء علي اجتهاده هذا ... ولما أصبح ملكا للبحار ....

ثم لماذا خطف التنين الأميرة جلفدان ؟ . هل لجمالها ؟ أم لصوتها الجميل ؟ ولماذا يحتفظ بها .. ؟ لم يبين المؤلف كل هذا .

في الفصل الثاني المشهد الثاني كان يجب إشتراك الجمهور مع الأخوة حتي لا ينفردوا بالأحاسيس لزيادة الديناميه في الحوار وحتي يبرز الخطر الذي سيتعرض له الأخوة ، والحوار في هذا المشهد في حاجة إلي تقويم بحيث يصبح واضحا في الانفعال والحركة وفي نفس الوقت يكون مثيرا وشاعريا ، ويتمشي مع البناء الدرامي للأسطورة في المشهد الرابع من الفصل الثاني حينما كانوا يقتربون من الجزيرة .. وبعد أن عزف باهر اللحن المنوم .. ونام التنين وجلفدان تحذرهم منه فتقول لهم ..

جلفدان : حاسبوا علي نفسكم .. ده فظيع ..

طاهر لأخوته : سامعين ... بتتكلم زي ماما .

جلفدان لماهر وهو يقذف التنين : حاسب علي نفسك

ماهر : ماتخافيش يا ماما

باهر وطاهر : يضحكان

ماهر : ده نايم (أي التنين) زي صاحب الدكان تماما واضح من هذا الحوار

أنه ليس طبيعيا ولا ينبع من طبيعة الموقف بل فيه كثير من السطحية والافتعا'.

وأخيرا فقد وافقت إدارة المسرح في اختيار هذه الرواية للعرض علي مسرح العرائس وذلك لسببين :

أحدهما : أن فيها من الخيال والجو الأسطوري ما يؤهلها للنجاح في العرض علي مسرح العرائس .

والآخر : لما تتصف به الأحداث من الديناميه المستمرة واختيار عرائس الخيوط String - puppets لتلعب الأدوار وخصوصا في حالة السباحة والغوص تحت الماء ، والتحليق في الهواء والرقص ، والحركات الأكروباتنيه – مشهد السوق

الديك العجيب

أصلها روماني وترجمتها مؤسسة المسرح والموسيقي وكتب السيناريو والحوار صلاح جاهين – مصره –

أخراج : الخبراء الرومان

موسيقي : علي فراج

الفصل الأول

المنظر : بيتان ريفيان أحدهما مسقوف ومدهون تملكه أم فله .... والآخر بدون سقف ويمللكة أبو وردة ...

وأم فله تملك دجاجة .. تبيض لها بيضا تأكله ... وتسقف البيت بقسره ..... وتدهن السقف بصفار البيض ... ولهذا فبيتها نظيف ...

أما أبو وردة فيملك ديكا .. والديك لا يبيض ... وبالتالي لا ينتفع أبو وردة .. ولهذا فبيته بدون سقف .. ولا يملك ما يأكله

ومن الحديث الذي دار بينهما نعلم أنهما فقيران لا يملكان من حطام الدنيا غير

الدجاج والديك ...

وتأخذ أم فلة في الفخر بدجاجتها فهي تبيض لها بيضا تأكلة .. وتبيع منه .. وتسقف الدار بقشر البيض .. وتدهن السقف بالصفار .. أما ديك أبي وردة .. فلا شيء .. ويمر الباشا الأقطاعي بعربته ... ويعلن سائق العربة أن الباشا في حاجة إلي عروسة غندورة ...

ثم يأتي السائق إلي أم فلة ويأمرها بأحضار ما عندها .. وإلا ساقها إلي المشنقة .. فتخبره بأنها لا تملك من الدنيا إلا سلة بيض ... فيأخذه ... ويذهب إلي أبي وردة ويطلب منه أن يعطيه ماعنده ... فيخبره أنه لا يملك شيئا .. فيهدده بشنقه .. ثم تظهر الدجاجة وتأخذ في معايرة الديك بأنها نافعة لصاحبتها فهي تبيض البيض .. وكذلك أنقذت أم فلة من غضب السائق ... وبطش الباشا ... أما هو فليس نافعا .. ولا يستطيع أن ينقذ أبا وردة من بطش السائق .. فيقول لها إنه بطل مغوار .. وسوف يكون له شأن ...

الفصل الثاني

المنظر : أما البيت – نفس المنظر الريفي السابق –

يظهر الديك وقد أمسك بمنقاره كيسا للنقود ... ونعلم أن به بعض قطع النقود ... ويمني نفسه وأبا ورده بعيشة رغدة سعيدة علي الأقل لمدة سنة ... ويأخذ في الغناء .... ويأتي الباشا في عربته ... ويري الديك وهو يختال ويغني ... وقد أمسك كيس النقود بمنقاره ... فيأمر السائق أن يخطف الكيس ... ويفعل ... وتسير العربة .. ولكن الديك لا يستسلم .. ويأخذ في مطاردة العربة مطالبا بكيسه ونقوده ... هاتو الكيس يا أباليس .. يا منجيس .. هات الكيس ياراجل يا حمار ... ويأخذ الباشا النقود ويأمر السائق بإلقاء الكيس في البير حتي ينزل الديك وراءه فيغرق

ويموت .. ويسقط الديك في البير .. ويشرب الماء كله ولكنه لم يجد الكيس فيعلم أن الباشا قد خدعه ... فيخرج وقد امتلأت بطنه بالماء .... ويأخذ في مطاردة العربة من جديد ... فيأمر الباشا السائق بإلقاء الديك في النار ولكن الديك يطفي النار بالماء الذي شربه ... ويخرج ثانية لمطاردة العربة وهو يقول طفيت ناركم ... عينكم ... وفي الآخرة حاموتكم ... غلبت الأسطي الغدار ... من الميه يحطني في النار .. استني ياراجل ياحمار ... هاتو الكيس يا أباليس ...

وينقلنا المشهد إلي بيت الباشا بجوار خزينة الذهب .. الباشا يفتح الخزانة وهو مسرور بالذهب ويظهر الديك مطالبا إياه بكيسه ونقوده ... فيقبض الباشا علي الديك ويضعه في الخزانة .. حتي يموت من العطش والجوع .. ولكن الديك لا يستسلم .. ويبتلع الذهب الذي كان بالخزانة .. ويكسرها ويخرج .. وقد علا البشر وجهه .. مزهوا بانتصاره ... وشجاعته ... وتغلبه علي العدو .. ويمشي مختالا وهو يقول لك هاتو الكيس يا أباليس .. يامناجيس ويذهب إلي مزرعة الباشا باحثا عنه والسائق ... حتي يجدهما ... وينقض علي الباشا ويأخذ الكيس منه .. ويتابع السير معجبا بنفسه : أنا في الجمال .. جميل جميل .. وفي الشجاعة مني قليل ...

وتراه دجاجتان .. وتتمني كل منهما أن يكون لها شرف الحديث معه .. والتمتع بصحبته .. ويأخذ في السير ووراءه كل الطيور التي في الحظيرة ..

ينتقل المنظر إلي منزلي أم فله وأبي وردة ...

الدجاجة تفخر بمنافعها ... وأم فله فرحة بها ... بينما أبو وردة يبدو عليه الحزن .. ويغني .

ليه يازمان تعاديني . . من غير أنا ما أعاديك

كل الصحاب هجروني . . حتي صديقي الديك

ثم يظهر الديك .. ويؤذن ... معلنا قدومه ... ويعطي الكيس لأبي وردة بما فيه ..

وحينما تري أم فلة ذلك تضرب الدجاجة ... شايفه ياميله ..

وتهرب الدجاجة ... تنعي حظها ..

وينادي الديك علي أبي وردة ... ويطلب منه أن يفرش سجادا لأبناء القرية جميعا ثم يخرج الذهب من بطنه ويصبه فوق البساط وهو يقول : فلوسنا عادت ثاني لينا .. وحانفرقها علي بعضنا ..

وتدخل الدجاجة وتطلب إفساح مكان فقد أتت لهم بهدية .. بيضة فيها ديوك كثيرة ... ولكن أم فلة تضربها ... وتقول لها : ياللا يا كدابة .. يا خداعة ..

ولكن الديك يعترض الطريق علي أم فلة ويقول لها لا .. لماذا تضربيها .. ليه الأذية .... ويخبر أبو وردة أم فلة بأنه سيتوسط لها عند الديك حتي يبقيها في المزرعة .. تعمل ريسة علي المواشي ..

وتنتهي المسرحية بفرح الجميع .. وأخذوا يغنون .. افرحوا بالعيد .. وارقصوا واتمتعوا وكل خيراتكم معاكم .. كلوها ... واشبعوا ....

يتضح من هذا التلخيص أن فكرة المسرحية يمكن أن تكون :

ما ضاع حق وراءه مطالب ...

فالباشا الإقطاعي الجشع يستولي علي خيرات البلد وينهب أقوات الناس بل يطالب بعروسة غندورة .. ولكن صاحب الحق وهذه الخيرات . ويرمز به الديك .. يطالب بحقه .. وبخيرات أهل البلد جميعا في غير استسلام وبطولة .. حتي يستطيع في النهاية أن ينال حقه .. ويوزع الخيرات علي أهل البلد أصحابها والقصة بما فيها من خيال أسطوري أعطت الفرصة للعروسة الديك ... في إظهار إمكانياتها اللا معقولة ...

والحوار في جملته ينبع من طبيعة المواقف غير مقحم عليها ....

الشاطر حسن

تأليف : صلاح جاهين

موسيقي : علي فراج

تصميم العرائس : ناجي شاكر - تحت إشراف الخبراء .

ديكور : مصطفي كامل - تحت اشراف الخبراء .

اخراج : الخبراء الأجانب .. دورينا تناسسكو ..

الفصل الأول

المنظر : سور وجزء من منزل الشاطر حسن في الجانب الأيسر وفي الوسط حوش المنزل ...

يؤذن الديك في الفجر ... تخرج الدجاجة والكتاكيت ويبدأون في الأكل .. ثم يدخل مكسكينو الحديدي خادم الشاطر حسن المسخر لخدمته ويأخذ في إدخال الطيور في المنزل .. ثم يبدأ في تمريناته الصياحية ودخول الشاطر حسن عليه فجأة .. وسؤاله عن الغولة والعفريت الأحمر .. ثم يدخل العفريت إلي الحوش بعد استدعاء مكمكينو له . ويطالبه الشاطر حسن بأن يطول فيطول .. ويقصر فيقصر ثم يطالبة بالرقص .. فيرقص هو ومكمكينو .. ثم يطلب الشاطر حسن من مكمكينو أن يحضر الغوله .. فيحضرها .. وتحلق الحدأة في هذه الأثناء فتسر الغولة بها إذ هي خادمتها .. ويهشها مكمكينو فتطير ثم يأمرها الشاطر حسن بالرقص - علي طريقة الروك اندرول - وتنتهي الرقصة باقتناص الغولة العفريت حتي تأكله - وفي هذا تهكم علي هذه الرقصة .

ويبدأ العفريت في الطول والقصر داخل بعض الغولة التي تطول وتقصر في حركات مضحكة . ثم يدخلها مكمكينو القفص ويودعه الشاطر حسن الذي يخرج في

نزهة خلوية في الحقول علي عربته التي يجرها حماره عصفور ..

ثم يتغير المنظر .. منري الشاطر حسن يغني بين المزارع مسرورا .. وفجأة تسمع الحداة تعلن عن طفل سقط في النيل وتطلب من الشاطر حسن أن ينقذه .. وحينما يقترب من الماء تخطفه الجنية وتغوص به في الماء .. وتفرح الحداة . خادمة الغولة - بذلك لأنها قد نجحت في الإيقاع به ...

الفصل الثاني

المنظر : قاع البحر .. صخور .. نباتات مائية .. بقايا قارب أسماك كثيرة تمر ... بلطي وبلطية يعلنان خوفهما من وصول الجنية ... ويختفيان خلف القارب ... وتصل الجنية ومعها الشاطر حسن وتسحره لينام حتي تعود إليه وتتركه ... ويعود البلطي والبلطية إلي الشاطر حسن الذي يستيقظ فجأة معلنا أنه لم يسحر ... ولكنه قد تصنع النوم حتي تتركه الجنية .. ويخبره البلطي أنه قد رآه من قبل .. ويحاول الشاطر حسن أن يذكر ... وفي النهاية يخبره البلطي أنه أنقذ حياته وهو صغير عندما اصطاده وتركه حينما وجده صغيرا ... ويخبره أنه سينقذه كما أنقذ حياته من قبل ... ويبدو الإغماء علي وجه الشاطر حسن فيأخذانه خلف القارب ويلبسانه كمامة علي رأسه لحمايته من الغرق مختنقا .. وتعود الجنية فلا تجده مكانه ... وفجأة يدخل عليهما بالكمامة فتعجب لذلك ثم يدور بينهما حوار يفهم منه أنها ترغب في الزواج منه ... ولكنه يتهمها بسرقة التيارالكهربائي وتوصيله من أعمدة كهرباء الكوبري إلي الأسماك الكهربائية التي تضعها فوق سطح الماء كسور حاجز يمنع خروجه ... فتثور ... وتخبره بأنها لم تسرق التيار ... ويخبرها بأنها إذا أثبتت له عدم سرقتها للتيار فسيتزوجها فتأخذه وتأمر السمك الكهربائي بالابتعاد ... وفجأة يقتنصها الشاطر حسن ويخرج بها من الماء .

الفصل الثالث

المنظر : الطريق وسط الحقول إلي منزل الشاطر حسن .. يعود الشاطر حسن بعربته وعليها الجنية ... وعندما يصل إلي المنزل يفاجئه مكمكينو بأنه قبض علي الحدأة .. خادمة الغولة ...

وينتهي الفصل بكلام الشاطر حسن الذي معناه : إن الفطنة وسرعة البديهة هامة بالنسبة للإنسان وأن العمل الطيب لابد أن يثمر عملا طيبا .. والسيء لابد أن تكون نهايته سيئة كذلك .. الخ .. إلخ .. وعمره يوم ما حيبقي دح ... توته توته فرغت الحدوته ....

ومن التلخيص يمكن استخلاص فكرة القصة وهي : العمل الطيب يثمر طيبا ... والعمل السيء يثمر سيئا كذلك ...

والقصة بما فيها خيال ، ولا معقولية .. وخصوصا في المشهد الذي تحت الماء وأكل الغولة للعفريت والرقص - قد أعطت فرصة كبيرة للعرائس عن تعبير عن إمكانياتها في حركة مستمرة ...

الليلة الكبيرة

تأليف : صلاح جاهين

موسيقي : سيد مكاوي

تصميم العرائس : ناجي شاكر

تصميم الديكور : مصطفي كامل

إخراج : صلاح السقا

وهي عبارة عن أوبريت غنائي يسجل في مشاهد متتابعة عاداتنا وتقاليدنا

الشعبية نشاهدها عادة في الموالد ويؤخذ عليها أنها خالية من فكرة أساسية تنتظمها ، أما الحوار أو كلماتها ففيها من الإيقاع ما أعطي العرائس الفرصة للتعبير عنها وخصوصا في مشهد المغني الشعبي ، وزفة الطفل المطاهر ، والعمدة الذي يسأل الأراجوز عن جامع المتولي ، والسيرك ... ولعبة النيشان ....

برنامج المنوعات

ومن البرامج الناجحة في مسرح العرائس برنامج المنوعات لما فيها من طرافة وتنوع ترضي جميع المشاهدين علي أختلاف سنهم وأذواقهم وخصوصا تلك التي تقوم فكرتها علي رسم صورة كاريكاتيرية لبعض الشخصيات المعروفة في المجتمع كرسام أو موسيقي أو ممثل مثلا وقد قدم مسرح عرائس القاهرة من هذه المنوعات

(١) - الترجمان ويكا في متحف الانتيكا

(٢) - حصة تمثيل

(٣) - مرتفعات زينهم

(٤) - الثلاثي المرح : علي اسماعيل وفرقته

(٥) - خناقة موسيقية : شباب الورد

كما قدم بعض النمر الراقصة .. كرقص الباليه .. والرقص الشرقي .. كما قدم المطرب الشعبي محمد عبد المطلب في بعض أغنياته المحبوبة ..

الترجمان ويكا في متحف الأنتيكا

وتدور فكرتها حول الترجمان الجاهل الذي يرافق أحد السياح في زيارة لمتحف الآثار ويأخذ في الشرح للسائح ... ولكنه لما كان جاهلا فإنه يعطي صورة خاطئة عن تاريخنا وعاداتنا الاجتماعية ... وينتهي به الأمر إلي أن يقبض عليه رجل الشرطة ...

وأظن أن الهدف منها – كما هو واضح . هو تنبيه المسئولين إلي ضرورة تعليم هؤلاء التراجمة وتثقيفهم حتي يتمكنوا من إعطاء صورة صحيحة عن تاريخنا وعاداتنا الاجتماعية ...

حصة تمثيل

تأليف : محمد عبد الرحمن خليل

وتدور فكرتها حول الصراع القائم بين الجيل القديم والجديد من الممثلين ... فالجيل الجديد مغرور بنفسه ... وكيف لا ؟

وهو يحمل مؤهلا علميا في التمثيل ... ودرس أصوله علي يد أساتذة متخصصين فيه ... أما الجيل القديم فلا هو يحمل مؤهلا علميا ... ولا حتي درس أصول علي يد أساتذة .. وهو كذلك ... ولا حاجة .... وهم بذلك يهضمون الجيل القديم حقه في وجوب اعترافنا بثقافتهم وخبرتهم العملية التي أكتسبوها عن طريق ممارستهم لهذا الفن سنين طويلة وجهودهم المشكورة لإرساء قواعد هذا الفن في بلادنا .

والفكرة علي طرافتها وقصرها تخضع لأصول البناء الدرامي ففيها تمهيد وعرض وتأزم وخاتمة وقد قام بأدائها التمثيلي يوسف وهبي . . وأمينة رزق ولعل هذا هو سر نجاحها .

مسرح القاهرة للعرائس .. (١)

نشأته ولمحة عن تطور نشاطه عبر ثلاثين عاما

شهدت مصر نهضة مسرحية مع بدايات هذا القرن ، يذكرها تاريخ المسرح المصري بكل فخر ، ومع بداية عام ١٩٣٩ وحتي عام ١٩٥٧ كان النشاط العرائسي في مصر قاصراً علي « قلم الأراجوز » الذي أنشأته وزارة المعارف العمومية ، وألحقته بإدارة النشاط المسرحي ، والذي تولي العمل به الفنان العرائسي « علي شكري » الذي كان وراء فكرة إنشاء هذا القلم ، وكان قد أنشأ فرقة صغيرة لعرائس القفاز سماها « فرقة الجن الأزرق » وكان يقدم عروضها العرائسية في المدارس التابعة للمناطق التعليمية في جميع أنحاء القطر المصري ، وكانت التمثيليات التي يقدمها بعرائس القفاز علي مستوي لا بأس به علي الأقل من ناحية الهدف التربوي الذي تدعو إليه ، وإن كانت فقيرة جدا من ناحية مستوي الإخراج ، وقوبلت هذه التمثيليات بالاستحسان الشديد من التلاميذ والمدرسين ونظار المدارس ولكنها علي أية حال كانت قليلة للغاية .

وظل النشاط العرائسي في مصر علي تلك الجهود المتواضعة لفرقة الجن الأزرق حتي عام ١٩٥٧ ، حيث ظهرت أول بادرة حقيقية لإحساس الدولة بمسئوليتها في رعاية فن العرائس ، فقد كون القائمون علي أمر « مصلحة الفنون » بوزارة الثقافة والإرشاد القومي فرقة متواضعة جدا لعرائس القفاز أسندت للفنان العرائسي « أحمد عامر » وساعده فيها عدد من اللاعبين لا يتجاوز عدد أصابع اليد . وأستطاعت هذه الفرقة أن تقدم عروضها العرائسية علي مسرح قصر عابدين ، ومسرح الليسيه « الحرية » كما أخذت تتجول في أنحاء القطر تستضيفها المناطق التعليمية لعرض تمثيلياتها علي تلاميذ المدارس .

(١) راجع أبحاث الطفل بالمركز – لمياء عبد الفتاح أحمد – أدب الطفل

وفي خلال عام ١٩٥٨ ، زارت مصر فرقتان من أشهر الفرق العرائسية في العالم ، وهما فرقة العرائس الرومانية « مسرح تساندريكا للعرائس » وفرقة العرائس التشيكوسلوفاكية . فكانت هاتان الزيارتان فرصة عملية لكل من الجمهور المصري والمسئولين في الدولة علي السواء ، في أن يقارنوا بين فرقة العرائس المصرية المتواضعة ، وبين ما يجب أن تكون عليه فرق العرائس العالمية .

وكان لابد لهذه المقارنة أن تؤدي إلي حقيقة لا يمكن إنكارها ، وهي ضعف إمكانيات فرقة العرائس المصرية من جميع النواحي ، سواء من ناحية التأليف أو التصميم أو التحريك أو الأخراج ، وأن الدولة هي الجهة الوحيدة التي يجب أن تتولي رعاية العرائس وتنشيطها . واتخذت أول خطوة في الطريق بالاتفاق مع « مسرح تساندريكا للعرائس » علي أن تتخلف خبيرتان من الفرقة الرومانية الزائرة ، لتتوليا تدريب اللاعبين المصريين علي تصميم وتحريك العرائس بمختلف أنواعها ، وقامت بهذا المجهود المشكور يوانا كونستانتينسكو الخبيرة في الفن التشكيلي وتصميم العرائس ، ودورينا تاناسيسكو الخبيرة في الإخراج وتحريك العرائس .

وأقبلت علي هذا الفن الجديد مجموعة من المواهب من الجنسين ، أصبحت فيما بعد دعامة أساسية في فن تصميم العرائس وتحريكها وإخراج برامجها . وبعد ستة أشهر من التدريب الشاق المتواصل استطاعت الفرقة الوليدة أن تقدم بعرائس الماريونيت أول عرض عرائسي ناجح ، أقبل عليه جمهور عريض من الكبار والصغار ، وذلك علي مسرح « معهد الموسيقي العربية » في ليلة ١٠ مارس ١٩٥٩ وفي هذه الليلة ولد مسرح القاهرة للعرائس .. وكان العرض المقدم في تلك الليلة يتكون من تمثيلية من فصل واحد اسمها « الشاطر حسن » ألفها صلاح جاهين (١) ، هذا بالإضافة إلي مجموعة من المتنوعات الضاحكة بقصد استعراض إمكانيات العرائس

(١) راجع النص في كتاب صلاح جاهين الطفل - د. فؤاد رضا رشدي.

وفي خلال سنة ١٩٦٠ تم تدريب مجموعة ثانية قوامها ستة وعشرون فنانا لتكوين نواة لتكوين فرقتين لعرائس الماريونيت .. وفي نفس السنة ، حصلت العرائس المصرية علي نصر دولي هام بفوزها بالجائزة الثانية في تصميم العرائس والديكور ، وذلك عندما عرضت برنامج « الليلة الكبيرة » في مهرجان العرائس العالمي الثاني في بوخارست (١) .

وكان البرنامج من تأليف صلاح جاهين وإخراج صلاح السقا .. بعد هذا النجاح قدمت العرائس المصرية عديدا من البرامج ما بين التمثيليات والمنوعات منها « بنت السلطان » « الديك العجيب » « عقلة الأصبع » « البلبل والوردة » وأوبريت « حمار شهاب الدين » الذي حقق نجاحا فاق الحدود .

وكان تنفيذ جميع البرامج السابقة بعرائس الماريونيت .. ثم عمل القائمون بأمر هذا المسرح علي تكوين فرقة رئيسية لعرائس القفاز والعصي ، تتبع الأسلوب الروسي في « ميكانيكية الأطراف » بمعني أن العروسة تصمم بشكل قريب من الشكل الإنساني ، وتستطيع أن تحرك عينيها ويديها وأرجلها .. وقدمت الفرقة الجديدة أوبريت « قاهر الأباليس » ثم برنامج « السما الثامنة »

ثم أنشئت فرقة جديدة لعرائس القفاز والعصي ، خصصها المسرح للمدارس ، وعرضت برنامج « صحصح لما ينجح » ولقي هذا العرض أيضا نجاحا طيبا في كل مكان لقيمته التربوية .

وفي أوائل عام ١٩٦٤ ، أنشأ مسرح القاهرة للعرائس فرقة جديدة بأسم « المسرح الأسود » وقدم بها برنامج « مدينة الأحلام » و « منوعات غنائية » وهذا الأسلوب الجديد يعتمد علي الفن التشكيلي كأداة أساسية في التعبير المسرحي .

ثم أنشأ المسرح فرقة أخري لعرائس القفاز والعصي خاصة بالفلاحين لتقدم

(٢) نفس المرجع منشور معه النوته الموسيقية للمسرحية

برامج عرائسية تتعرض للعلاقات الاجتماعية بين سكان القري بالتحليل والنقد ، وتسهم في تعريف الفلاحين بمشروعات التنمية وأفكارها ، ومثلها العليا ، وقدمت مسرحية « قيراط حورية » من تأليف نعمان عاشور وصلاح جاهين وإخراج إبراهيم سالم . وفشلت فشلا ذريعا . وكذا حدث نفس الموقف مع مسرحية د. يوسف إدريس . النص نص ..

ثم توالت العروض العرائسية لمسرح القاهرة للعرائس .. وجميعها لاقت نجاحاً جماهيريا من أبرزها صحصح وجميلة ، وفيها قدم المسرح تجربة جديدة .. وهي التخاطب مباشرة مع الطفل لتعليمه وتوجيهه وإشتراكه فيما يقدم إليه من أعمال فنية .. حيث يشترك ممثل بشري مع العرائس لأول مرة لتحقيق الاتصال المباشر مع الجمهور ... أيضا من أنجح العروض العرائسية لمسرح القاهرة للعرائس الأميرة والأقزام السبعة .. علي بابا والأربعين حرامي .. ٨٠ يوم حول العالم .. شقاوة سمسم .. سفروت في أعماق البحار .. وغيرها مثل بحر ورجاله والأوكازيون .

هذا وقد قدم مسرح القاهرة للعرائس عروضا مسرحية بشرية قدمها مسرح الأطفال البشري منها : الأمير الطائر – شقاوة كوكو – علاء والمصباح.

والأن لنبحر سويا مع بعض نصوص المسرح

النص المسرحي الأول : سفروت في أعماق البحار

سفروت في أعماق البحار .. مسرحية عرائسية قدمها مسرح القاهرة للعرائس في موسمه ٨٢ / ١٩٨٣ .. تأليف وأغاني شهاب سلطان .. إخراج فكري أمين .. بلغت جملة إيراداتها عند أول عرض لها ٣٠٠ر٦٥٦٨.

ملخص المسرحية :

تحكى المسرحية حلم لسفروت الإنسان .. وحلم سفروت كان رحلة في عالم

البحر وكائناته والحياة بداخله .. أخذه لهذه الرحلة صديقه الدرفيل الذي يصاب ابنه الدرفيل الصغير أثناء لعبه مع سفروت بجرح ودواؤه هو طحلب الحياة الموجود بقصر الوحش بجسر السرجاس .. ويبدأ سفروت رحلته لهذا القصر رغم مخاطر هذه الرحلة ليأتي لصديقه الدرفيل الصغير بطحلب الحياة ليشفي ، وذلك وفاء منه لصديقه ولشعوره بأنه هو الذي تسبب في جرح الدرفيل الصغير .. ويواجه سفروت في طريقه لقصر الوحش الكثير من المخاطر إلي أن يودع سجينا بسجن الوحش .. لكنه بمساعدة السمكة أبو شراع صديقته يهرب من السجن ويقتل الوحش .. ويأتي بطحلب الحياة ويشفي صديقه الدرفيل الصغير ويترك عالم البحر ليعود مرة أخري إلي عالمه .

تحليل مضمون المسرحية :

أولا : الموضوع : الحب سلاح ضد الكره والقسوة والشر .

وهو موضوع قيم يستحق أن يقدم للأطفال .. غير أن المعالجة الدرامية لم تستطع إبراز هذا الموضوع فجاءت مسطمه خالية من أعمال الفكر علي مستوي يليق بالمعني الأخلاقي المتقدم ، ولو أن مؤلفها كان علي علم بجماليات فنون العرائس وصلتها بالطفل لأمكنه استيعاب الفكرة والتفكير في أسلوب جيد لطرحها .

ثانيا : الحدث الدرامي :

لم يتناول الحدث الدرامي الموضوع الذي هدفت المسرحية تقديمه وغرسه في نفوس الأطفال ، وأتي بهذا المعني فجاءت في نهاية المسرحية وبشكل خطابي ساذج .. فجميع وحدات الحدث الدرامي عبارة عن مشهد واحد يتكرر ، وهو محاولة سفروت الخلاص من مهاجمة كل نوع من أنواع الكائنات المائية يواجهه أثناء محاولته الوصول إلي قصر الوحش ليأتي بطحلب الحياة لصديقه الدرفيل وأغلب هذه المشاهد تنتهي بأن سفروت يختبيء من هذه الكائنات ويحتمي منها قبل أن

تهلكه .. غير أنه اتساقا مع الموضوع أو الفكرة الأساسية للمسرحية كان ينبغي أن تنتهي هذه المواقف بأن سفروت يستطيع أن يكسب ود هذه الكائنات وبالتالي يتجنب أذاها بحبه ..

وبالتالي افتقد الحدث الدرامي وحدة الموضوع ، فجاء مفككا غير مترابط .. وبافتقاد الحدث الدرامي لوحدة الموضوع افتقد أيضا وحدة التيما .. فالمواقف الدرامية اتساقا مع موضوع النص كان ينبغي أن تلتف جميعها في إثارة إحساس واحد هو نبذ الكره والشر .. إلا أن المواقف الدرامية جاءت تثير أحاسيس مختلفة بل متضاربة أحيانا .. فنجد بعض المشاهد تأتي لتؤكد صعوبة بين الشر والخير وضرورة افتراض أن الآخرين أشرار لنحمي أنفسنا من شرهم المحتمل (كموقف سفروت والسمكة أبو شراع سابحة به وينتهي الحوار بينهما علي أن سفروت - الشخصية الرئيسية في النص المسرحي - يؤكد كلام السمكة في صعوبة التفريق بين الخير والشر وبالتالي ضرورة العداء والمهاجمة المستمرة)

وتأتي أغلب المواقف لتصور الشر علي أنه ضرورة حياتية ليحمي به أي كائن نفسه من المخاطر .. فالشر وسيلة حماية من شرور الآخرين .. فكيف إذن يثار لدي المتلقي الصغير نبذ الشر .

ثالثا : الحبكة :

لم توفق الحبكة في اختيار الأحداث التي تنتقل بالحدث الدرامي من التأزم (جرح الدرفيل الصغير أثناء لعبه مع سفروت) إلي التعقيد (إيداع سفروت سجن الوحش) إلي الحل (قتل الوحش والحصول علي طحلب الحياة) .. فوحدات الحدث الدرامي جاء كل منها وحدة مستقلة بذاتها .. وكل وحدة جاء الصراع فيها بين تصور الكائنات المائية لسفروت علي أنه شرير بحكم أنه إنسان وأنه غريب عنهم مع أن سفروت ليس بشرير ولم يأت للنيل منهم وفي نفس الوقت تصور سفروت لهذه

الكائنات علي أنها مساطة في حين يظهر له أن هذه الكائنات عنيفة ومن الممكن أن تفتك به .. فالصراع جاء عن المفارقة الخاصة بكل موقف علي حدة ويحل بانتهاء الموقف (ويتكرر نفس الصراع ونفس المفارقة في كل موقف) ولهذا لا نجد تطوراً للحدث أو تطوراً للشخصية الرئيسية (شخصية سفروت لم تتطور) ..

فالحبكة تعتمد أساسا علي سلسلة من الأحداث التي تتحرك في تتابع مرتبط بالنهايات المنطقية لها .. أما أحداث المسرحية فقد جاء كل منها مستقلاً عن الآخر وهي في تتابعها لم ترتبط بالنهاية التي جاءت دون أن تخضع لتسلسل منطقي يسلم اليها ...

فأحداث المسرحية تكاد تفتقد الحبكة وتعتمد علي ما يسمي بالأحداث الدائرية التي تتكرر بذاتها ، مع أختلاف قليل من موقف لآخر ، ودون أن يكون هناك منطق مفهوم يربط هذه الأحداث ... فالمسرحية - علي هذا النحو - أقرب إلي الحكايات التي تستهوي أطفال مرحلة الطفولة المبكرة في حين أنها معدة لتقدم لأطفال مرحلتي الطفولة المتوسطة والمتأخرة ... وعموما فالاستطراد في الأحداث الدرامية عنصر من عناصر الجاذبية والتشويق في الدراما المقدمة للطفل ، علي ألا يخلو هذا الاستطراد من منطق مفهوم يحكي معني أو قيمة أخلاقية أو تربوية يراد تقديمها للطفل من خلال النص الدرامي .. أى أن الاستطراد في الأحداث الدرامية علي الرغم من أنه عنصر من عناصر التشويق يجب ألا يكون لذاته ، ويجب ألا يأتي خاليا من أي هدف تربوي .

أيضا من عناصر الجاذبية والتشويق في النصوص الدرامية المقدمة للطفل الإشارة ، علي أن تأتي دون مبالغة خاصة في الخوف والرعب .. غير أن المشاهد الدرامية حوت الكثير من مشاهد الرعب والخوف المبالغ فيه ، والتي دون شك تضر بإحساس الطفل بالسلام والأمان . (مشهد الأخطبوط ص ١٤ - مشهد الضفيرة

الذهبية وطحلب البحر ص ١٦ - مشهد سمكة كلب البحر ص ٣٤) ...

فطوال المسرحية تبرز الكائنات المائية علي أنها مخفية ومرعبة ولها الكثير من أدوات هلاك الإنسان ، وأنها تهاجم الإنسان وتعتبره مصدراً للمخاطر والشرور ، وأن السائد في عالمها هو التقاتل والتحارب فيما بينها .. وهذه مبالغة وتركيز علي الجانب السلبي لعالم البحار ، وإغفال للجانب الإيجابي الخير لهذا العالم بكائناته ، وهذا دون شك يرسخ في نفوس الأطفال انطباع سيء عن عالم البحار .

استرسل المؤلف في بعض المواقف الدرامية وحشر أغلب الأغاني والاستعراضات حشرا لا يتمشي مع السياق الدرامي .. وهذا يفقد الطفل المشاهد - دون شك - القدرة علي متابعة الحدث الرئيسي .

وعلي هذا يمكن القول إن النجاح الجماهيري الذي حققته المسرحية يرجع إلي اعتمادها علي الكثير من عناصر الجاذبية والتشويق في العروض الدرامية المقدمة للطفل كالاستطراد في الأحداث ، والإثارة والغموض والمفاجأة ، والديكورات المبهرة والأغاني الكثيرة .. غير أن هذه العناصر جاءت فارغة تماما من أي معني أو هدف تربوي ، ولم توظف لإبراز موضوع العرض الأساسي .

رابعا : الشخصيات :

سفروت الإنسان (الشخصية الرئيسية في المسرحية)

الدرفيل الأب

سمكة أم العريف

سمكة أبو شراع

سمكة الوحش

سمكة الأمير

مجموعة الكائنات المائية : الكابوريا والجنبري - التنين والقرش - فرس البحر

– الأخطبوط –الضفيرة الذهبية – طحلب البحر – جراد البحر – المراميري – كلب البحر – الثعبان – الوطواط – الهلامية

جاءت الشخصيات غير محددة تحديدا كافيا يساعد الطفل علي أن يميز كلا منها .. فكل شخصية من الكائنات المائية وإن حددت إلي حدما من الناحية الشكلية إلا أن وظيفتها .. نفعها .. دورها في عالم البحار أو للإنسان .. علة خلقها لم تحدد بالمرة وإنما صورت أغلب شخصيات الكائنات المائية علي أنها مهاجمة عدائية شريرة مرعبة مخيفة وهذه مبالغة مخالفة لحقيقة هذه الكائنات ...

وكان علي النص أن يتوخي بشكل أكبر سلامة الحقائق التي يقدمها للطفل عن عالم البحار وكائناته ، وكان علي النص ألا يبرزها بهذه الصورة المبالغة في الشر والرعب ، والتي قد تولد لدي الطفل إحساساً بالكره والخوف من هذه الكائنات .

هذا بجانب أن الشخصية الرئيسة (شخصية سفروت) حدد النص أنه إنسان ، ولم يحدد هل هو طفل أم رجل ؟ وإن كان طفلا ففي أي مرحلة عمرية وما شكله وما صفاته الخلقية .. لم يتحدد هذا من خلال النص .

جاء النص ليثير كره الأطفال الشديد تجاه سمكتي التنين والقرش .. فبالتحديد في مشهد الحوريات .. في نهايته تأتي عبارة علي لسان سفروت الشخصية الرئيسية في المسرحية تحمل منتهي الكره والغيظ والرغبة في الانتقام « روحوا الله يخرب بيوتكم » ... في حين أن الشخصيات الشريرة في أدب الطفل يجب أن تعرض بطريقة تجعل الأطفال يسرخون منها دون أن يكرهوها .

خامسا : الحوار وأسلوبه :

من عناصر الجاذبية والتشويق في النص الإيقاع في الكلمات والجمل .. بجانب أن أجزاء كثيرة من الحوار جاءت مقفية .

جاءت الجمل قصيرة .. والجمل القصيرة التي تعلن عن معناها هي خير جمل

للتعبير عن الحدث المباشر .. والجمل القصيرة الموسيقية تساعد خلق شعور الإشارة والانفعال .

استخدام الحوار في بعض الأحيان لكلمات ذات معني معنوي دون محاولة تبسيطها وربطها بمعاني حسية تقرب المعني من ذهن الأطفال (مثل الخير والشر) لا تلاءم وما يجب أن يكون عليه أسلوب الحوار في الدراما المقدمة للطفل ... هذا بجانب أن بعض القضايا التي تضمنها الحوار تركت مفتوحة ، بمعني أن الحوار لم يحسمها .. ومن غير المناسب أن تقدم بالنصوص المسرحية المقدمة للطفل قضايا حوارية دون أن نحسمها (مثل قضية الخير والشر الفكرة الأساسية التي قامت عليها المسرحية) لأن عدم حسمها يجعل المسرحية فارغة المعني بالنسبة للطفل لأن إدراك الطفل وخبراته أقل بكثير من أن يقوم بنفسه بحسم هذه القضايا .

الإسراف في العامية الذي جعل أسلوب الحوار في أحيان كثيرة ركيكا ، في حين أنه كان من الممكن استبدال بعض الألفاظ العامية التي تضمنتها المسرحية بأخري من الفصحي المتداولة دون أن تؤثر ذلك علي درجة متابعة واستمتاع الطفل بالمسرحية .

النص المسرحي الثاني : شقاوة سمسم :

شقاوة سمسم .. مسرحية عرائسية قدمها مسرح القاهرة للعرائس في موسمه ٧٦ / ١٩٧٧ .. تأليف وإخراج محمد شاكر .. أشعار وأغاني محمد حلاوة .. بلغت جملة إيراداتها عند أول عرض لها ٦٥٥ر٤٢٦٥ جنيه .

ملخص المسرحية :

تحكي المسرحية جانباً من حياة سمسم الولد الشقي الذي يقضي وقته كله في اللعب بالشارع فيؤذي بلعبه الكثير من المارة ، ويتعرض هو نفسه للخطر نتيجة لعبه

المستهتر في الشارع ، وعندما يعده والده بأن تكون مكافأة نجاحه إذا ذاكر واجتهد رحلة لحديقة الحيوان وأماكن أخري كثيرة جميلة ، يبدأ سمسم يحاول الاستذكار ويجد صعوبة في البداية لأن هناك الكثير من الدروس فاتته دون استذكارها ، وعليه أن يبذل مجهوداً كبيراً حتي يعوض مافاته وينجح في الأمتحان ويزيد من صعوبة ذلك صراعه الداخلي بين رغبته في اللعب ورغبته في المذاكرة ، ولكن بمساعدة المسطرة والقلم والكتاب والشنطة أصدقاء سمسم يبدأ سمسم الاستذكار ليسعد والديه وينال مكافأة النجاح .

تحليل مضمون المسرحية :

أولاً : الموضوع : الاستذكار طريق النجاح والنجاح طريق السعادة في الحياة وطريق نيل احترام الأخرين وحبهم ... وهو موضوع تربوي اجتماعي قيم يستحق – بكل تأكيد – أن يقدم للطفل .. فالطفل قد يسمع يوميا من الكبار عن أهمية الاستذكار وضرورته ، غير أن الأمر يختلف تماما عندما تقدم له هذه الموعظة اليومية من خلال دراما ممتعة طريفة كوميدية .. فتقبله واستيعابه لهذه الموعظة – دون شك – سيكون أعظم من خلال الدراما .. وقد نجحت أحداث المسرحية إلي حد كبير في بلورة هذا الموضوع بشكل يناسب الطفل .

ثانياً : الحدث الدرامي :

وفق الحدث الدرامي إلي حد كبير في تناول وإبراز الموضوع الأساسي للمسرحية .. فأغلب أحداث الفصل الأول تعرض لشقاوة سمسم وأصحابه ، الشقاوة غير المرغوبة فيها الضارة لأصحابها ولمن حولهم ، وكيف يعاقب أصحاب هذه الشقاوة بافتقادهم لحب واحترام الناس لهم وبضربهم وحرمانهم من كثير مما يحبونه .. ثم تأتي أحداث الفصل الثاني لتعرض لما يترتب علي الاستذكار الذي يتبعه النجاح من نيل لحب واحترام الناس للناجحين ومن ثواب لهؤلاء الناجحين

بحرص الجميع علي إسعادهم وإمتاعهم بكل ما يحبونه ويرغبونه .. وجاءت جميع وحدات الحدث الدرامي مترابطة ومتناولة للموضوع الأساسي للمسرحية ، وجاءت مثيرة لإحساس عام لدي المتلقي الصغير وهو منبذ الشقارة الضارة وتقبل الاستذكار والحرص عليه ، لأنه مع صعوبته التي قد تبدو أحيانا للبعض له مذاق أحلي من مذاق الشقاوة .

ثالثا : الحبكة :

حبكة المسرحية بسيطة جدا فهي بمجرد أن تبدأ تتعقد ثم تحل في مشهد واحد هو آخر مشاهد الفصل الأول .. فهي تبدأ بمعرفة سمسم بأن مكافأة نجاحه من جانب والده ستكون رحلة لحديقة الحيوانات ولأماكن أخري كثيرة .. ثم تتعقد سريعا وفور بدايتها برغبة سمسم في المذاكرة حتي ينجح وينال مكافأة نجاحة لكنه يجد صعوبة كبيرة في تحقيق ذلك حيث الوقت المتبقي قبل موعد الامتحان قصير لا يكفي لاستذكار كل ما فاته من دروس ، ويندم سمسم لأنه لم يسمع لنصيحة أساتذته وزملائه في ضرورة الاستذكار من أول العام الدراسي ، ويقع في صراع بين رغبته في المذاكرة ورغبته في اللعب .. ثم تحل سريعا مباشرة بمساعدة القلم والكتب والمسطرة والشنطة لسمسم ليعرف كيف يستذكر دروسه ويعوض ما فاته ويستشعر حلاوة المذاكرة ...

أما جميع ما سبق ذلك من أحداث بالفصل الأول وجميع أحداث الفصل الثاني فهي أحداث متتابعة ، لا يحكمها منطق يسلم كل منها للأخري ، جاءت لبلورة وإبراز الفرق بين ضرر الشقاوة وفائدة النجاح ، أي لتؤكد الموضوع الأساسي من المسرحية وإن جاءت فيها إطالة إلا أنها جاءت غير ضارة بل علي العكس جاء الفصل الثاني ليعرض للأطفال الكثير من الحقائق والمعلومات عن الحيوانات والنباتات بأسلوب سلس شيق بسيط ، وذلك من خلال زيارتي سمسم لحديقة

الحيوانات والمتحف الزراعي وربطه بين ما درسه بكتاب العلوم وبين ما يراه هناك .. وأيضا بعض المشاهد من الفصل الأول التي فيها يتعلم سمسم من الشنطة والقلم والمسطرة أبجديات اللغة العربية والإنجليزية والحساب ، استطاعت أن تعرض هذه الأبجديات للطفل ببساطة وسلاسة ، واستطاعت أيضا من خلال بعض الجمل البسيطة أن تنقل له معاني كبيرة ، كل ذلك من خلال حوار كوميدي بسيط بين سمسم والشنطة والقلم والمسطرة ...

وقد يكون الضرر الوحيد من الإطالة جاء من إطالة المشاهد التي تعرض لشقاوة سمسم وهي بالتحديد الأربع مشاهد الأولي من الفصل الأول كان من الممكن اختصارها ، فالطفل يميل إلي التقليد وقد يميل إلي تقليد سمسم في شقاوته حتي إذا أدرك الحكمة التي يقدمه له العرض المسرحي .

فعلي الرغم من بساطة الحبكة وسذاجتها وعدم امتدادها خلال أحداث المسرحية إلا أن أحداث المسرحية ككل جاءت تحمل للطفل المعلومة والطرفة والقيمة الأجتماعية والأخلاقية الجميلة في إطار ممتع جذاب شيق .

حوت المسرحية الكثير من الأغاني والاستعراضات إلا أنها جاءت في إطار السياق الدرامي ، وبما يؤكد المعني الذي يراد إيصاله للمتلقي الصغير من خلال العرض باستثناء : استعراض الغازية في مشهد بائع العرقسوس - منولوج سيد قشطة في مشهد الاحتفال بعيد ميلاد الأسد - مشهد غزل ذكر البجع لأنثي البجع بعد استعراض باليه البجع .. هذا المشهد الأخير (مشهد البجع) خارج تماما عن إطار موضوع العرض والسياق الدرامي للمسرحية علاوة علي أنه من غير المناسب ومن غير اللائق تماما أن يورد في عرض مقدم للأطفال .. ووجودهذا المشهد بالمسرحية أثر علي الجو الطفولي للمسرحية .

رابعا : الشخصيات :

الشخصية الرئيسية شخصية سمسم :

الشخصيات الثانوية : مجموعة أولاد ومجموعة بنات أصحاب سمسم - العربجي سائق العربة المخصصة لرش الشوارع - بائع العرقسوس - الدكتور - قائد السيارة التي كادت تصدم سمسم - والد سمسم - القلم - الكتاب - الشنطة - المسطرة .

المسرحية قامت علي التركيز علي شخصية واحدة هي شخصية سمسم .. وهذا يسهل إلي حد كبير التعرف علي الشخصية ، ومتابعة ما يحدث لها من جانب المتلقي الصغير ، والكاتب وفق في تصوير هذه الشخصية إلي حد كبير .. وبداية نجد أنه اعتمد في تصويرها علي ثلاث طرق : محادثات سمسم مع الآخرين - ما يقوم به سمسم في أحداث المسرحية - وصف أفكا سمسم . وهذا انعكس بصورة كبيرة في وضوح شخصية سمسم وتحديدها وتمييزها عن الآخرين بالمسرحية بخصائص واضحة مما عمق الشخصية ، وهذا دون شك يساعد المتلقي الصغير بداية علي التعرف عليها ، وأخيرا في التعاطف معها والاهتمام والانفعال بما يحدث لها ، يضاف لذلك أن شخصية سمسم جاءت متوافقة مع نفسها طوال المسرحية فبدي كل ما يقوم به سمسم ، أو يفكر فيه ، أو يقوله طبيعي وضروري وحتمي ، من واقع كونه شخصية شيقة ،ممكنا ومحتملا في حدود المواقف الدرامية التي وضعنه فيها المسرحية .. فشخصية سمسم جاءت واقعية مع حقيقتها ومعقولة ومنطقية مع ما تقوم به .. أي إنها جاءت شخصية مقنعة في ذاتها أي من الممكن أن يقتنع بها الطفل بسهولة ويتعاطف معها .

وقد تطورت شخصية سمسم في المسرحية وإن كان تطورها بسيطاً وساذجاً وسريعاً نتيجة لبساطة وسذاجة الحبكة التي لم تمتد من بداية أحداث المسرحية إلي

نهايتها وإنما تركزت بمراحلها في مشهد واحد بنهاية الفصل الأول بمجرد أن يتأزم الموقف الدرامي لسمسم يحل وتتحول شخصية سمسم من شخصية تقضي كل وقتها في اللعب ولا تري أهمية أو متعة للمذاكرة إلي شخصية مدركة لأهمية المذاكرة والنجاح راغبة في المذاكرة عازفة عن اللعب في أوقاتها .

إلا أن المؤلف جانبه الصواب في تجسيد بعض الشخصيات الثانوية .. فعلي سبيل المثال شخصية الدكتور والتي جسدها من خلال محادثاتها مع الآخرين جاءت الألفاظ المتضمنة في حوار هذه الشخصية غير متوافق مع المستوي الثقافي لشخصية الدكتور في الحقيقة مما يؤثر علي تصديق الشخصية والاقتناع بها من جانب الطفل .

أما الشخصية الثانوية : التي وفق المؤلف إلي حد كبير في تجسيدها فكانت شخصية والد سمسم والتي تمثل الإرادة المضادة لإرادة سمسم والتي يصطدم بها سمسم فيفيق علي حقيقة كان يجهلها ، وهي أن المذاكرة وما يتبعها من نجاح لها حلاوة تفوق حلاوة اللعب .. جسدها المؤلف بدقة وجاء حوارها مقنع في بساطة تناسب الأطفال .

خامسا : الحوار وأسلوبه :

جاء بالحوار كثير من الألفاظ العامية المبتذلة التي يليق إيرادها في نص مقدم للأطفال مثل : مشهد سمسم مع البنت ميمي .. جاء في حوار سمسم " ياتخينة يا كرومبة يا عبيطة "

مشهد العربجي .. جاء في حوار العربجي " يا ربابة اسفخص .. يا ابلة "

مشهد بائع العرقسوس .. جاء في حواره " جاتك الغم "

مشهد الدكتور .. جاء في حواره " اخص عليك طور "

مشهد الشنطة والقلم والمسطرة جاء فيه " يلهفك ترماي "

جاءت كثير من الفقرات الحوارية مقفية وذات جرس موسيقي يجذب الطفل ويسعده .

بيلوجرافيا مسرحية : مسرح القاهرة للعرائس ..

ثبت بالعروض المسرحية للمسرح عبر ثلاثين عاما (١٩٥٩ : ١٩٨٩)

(بلغ عدد العروض المسرحية التى قدمها مسرح القاهرة للعرائس خلال الفترة من ١٩٥٩ : ١٩٨٩ – ٥١ عرضاً من خلال ٣٠ موسماً .. هناك مواسم للمسرح لم تقدم لها عروض جديدة وكانت جميع عروضها ريبرتوار وهى مواسم : ٧٤ / ١٩٧٥ – ٧٨ / ١٩٧٩ – ٨٥ / ١٩٨٦ – ٨٨ / ١٩٨٩ وجميع المواسم الأخرى جمعت بين العروض الجديدة وعروض الريبرتوار إلا أن الثبت عنى فقط بالعروض الجديدة بكل موسم .)

موسم ١٩٥٩ / ١٩٦٠

(١) إسم المسـرحية : الشاطر حسن

إسم المؤلـف : بيرم التونسى

إسم المخـرج : درزينا تنارسكو

إسم الفرقة المؤدية : فرقة الماريونيت

إسم المسـرح : مسرح القاهرة للعرائس

موسم ١٩٦٠ / ١٩٦١

(٢) إسم المسـرحية : بنت السلطان

إسم المؤلـف : بيرم التونسى

إسم المخـرج : مدام جينى بروفتيش

إسم الفرقة المؤدية : فرقة الماريونيت

إسم المسـرح : مسرح القاهرة للعرائس

(٣) إسم المسـرحية : عقلة الصباع

إسم المؤلـــــف : إيهاب شاكر

إسم المخـــــرج : صلاح السقا

إسم الفرقة المؤدية : فرقة الماريونيت

إسم المســـــرح : مسرح القاهرة للعرائس

(٤) إسم المســـــرحية : الديك العجيب

إسم المؤلف : من الأدب الرومانى - تعريب بيرم التونسى

إسم المخـــــرج : صلاح السقا

إسم الفرقة المؤدية : فرقة الماريونيت

إسم المســـــرح : مسرح القاهرة للعرائس

موسم ١٩٦١ / ١٩٦٢

(٥) إسم المســـــرحية : الليلة الكبيرة

إسم المؤلـــــف : صلاح جاهين

إسم المخـــــرج : صلاح السقا

إسم الفرقة المؤدية : فرقة الماريونيت

إسم المســـــرح : مسرح القاهرة للعرائس

موسم ١٩٦٢ / ١٩٦٣

(٦) إسم المســـــرحية : حمار شهاب الدين

إسم المؤلـــــف : بكر الشرقاوى

إسم المخـــــرج : ناجى شاكر - إبراهيم سالم

إسم الفرقة المؤدية : فرقة الماريونيت

إسم المســـــرح : مسرح القاهرة للعرائس

موسم ١٩٦٣ / ١٩٦٤

(٧) إسم المســــرحية : صحصح لما ينجح

إسم المؤلـــــف : صلاح جاهين

إسم المخــــرج : صلاح السقا

إسم الفرقة المؤدية : فرقة المدارس لعرائس العصى والقفاز

إسم المســــرح : مسرح القاهرة للعرائس

(٨) إسم المســــرحية : قاهر الأباليس

إسم المؤلـــــف : من الأدب الروسى - تعريب صلاح جاهين

إسم المخــــرج : درزينا ننارسكو

إسم الفرقة المؤدية : فرقة الماريونيت

إسم المســــرح : مسرح القاهرة للعرائس

موسم ١٩٦٤ / ١٩٦٥

(٩) إسم المســــرحية : مدينة الأحلام

إسم المؤلـــــف :فؤاد قاعود

إسم المخــــرج : ناجى شاكر

إسم الفرقة المؤدية :فرقة عرائس المسرح الأسود

إسم المســــرح : مسرح القاهرة للعرائس

(١٠)إسم المسرحية : السما الثامنة

إسم المؤلف : على سالم

إسم المخرج : صلاح السقا

إسم الفرقة المؤدية :فرقة عرائس العصى والقفاز

إسم المسرح : مسرح القاهرة للعرائس

موسم ١٩٦٥ / ١٩٦٦

(١١)إسم المسرحية : الفيل النونو الغلباوى

إسم المؤلف : ترجمة وحيد النقاش - إعداد صلاح جاهين

إسم المخرج : إبراهيم سالم

إسم الفرقة المؤدية : فرقة الماريونت

إسم المسرح : مسرح القاهرة للعرائس

موسم ١٩٦٦ / ١٩٦٧

(١٢)إسم المسرحية : حكاية سقا

إسم المؤلف : سمير عبد الباقى

إسم المخرج :صلاح السقا

إسم الفرقة المؤدية : فرقة الماريونت

إسم المسرح : مسرح القاهرة للعرائس

(١٣)إسم المسرحية :دقى يامزيكا

إسم المؤلف : صلاح جاهين - فؤاد حداد

إسم المخرج :ناجى شاكر

إسم الفرقة المؤدية : فرقة الماريونت

إسم المسرح : مسرح القاهرة للعرائس

موسم ١٩٦٧ / ١٩٦٨

(١٤)إسم المسرحية : صحصح وجميلة

إسم المؤلف : جوزيف بيرا (تشيكى الجنسية) - إعداد صلاح السقا

إسم المخرج : صالح السقا

إسم الفرقة المؤدية : فرقة الماريونت

إسم المسرح : مسرح القاهرة للعرائس

(١٥)إسم المسرحية : الأوكازيون

إسم المؤلف :مختار السويفى

إسم المخرج :صالح السقا

إسم الفرقة المؤدية : فرقة مسرح الأطفال - فرقة الماريونت

إسم المسرح : مسرح القومى للأطفال والعرائس

موسم ١٩٦٨ / ١٩٦٩

(١٦)إسم المسرحية : بحرور جاله

إسم المؤلف :محمد جلال

إسم المخرج :إبراهيم سالم

إسم الفرقة المؤدية : فرقة مسرح الأطفال - فرقة الماريونت

إسم المسرح : مسرح القومى للأطفال والعرائس

(١٧) إسم المسرحية : الأمير الطائر

إسم المؤلف :ملك راج أناند (هندى الجنسية) - ترجمة د. رمزى مصطفى

إسم المخرج :أحمد ذكى

إسم الفرقة المؤدية : فرقة مسرح الأطفال - فرقة الماريونت

إسم المسرح : مسرح القومى للأطفال والعرائس

تابع موسم ١٩٦٨ / ١٩٦٩

(١٨)إسم المسرحية : شقاوة كوكو

إسم المؤلف : مرسى سعد الدين

إسم المخرج :محمود شريف

إسم الفرقة المؤدية : فرقة مسرح الأطفال

إسم المسرح : المسرح القومى للأطفال والعرائس

موسم ١٩٦٩ / ١٩٧٠

(١٩)إسم المسرحية : الأميرة والأقزام السبعة

إسم المؤلف : أعدها للمسرح د. أحمد المتينى

إسم المخرج : د. أحمد المتينى

إسم الفرقة المؤدية : فرقة الماريونت

إسم المسرح : مسرح القاهرة للعرائس

موسم ١٩٧٠ / ١٩٧١

(٢٠)إسم المسرحية : اللى جاب الديب من ديله

إسم المؤلف : سيرجى بيروكوفييف (روسى الجنسية)

إسم المخرج : صلاح السقا - أعدها للمسرح صلاح السقا

إسم الفرقة المؤدية : فرقة الجوانتى بمسرح القاهرة للعرائس

إسم المسرح : مسرح القاهرة للعرائس

(٢١)إسم المسرحية : حلم حطاب

إسم المؤلف : دورينا تناسيسكو - ترجمة صالح السقا

إسم المخرج : دورينا تناسيسكو

إسم الفرقة المؤدية : فرقة الماريونت

إسم المسرح : مسرح القاهرة للعرائس

(٢٢) إسم المسرحية : فتاة تبحث عن أغنية

إسم المؤلف : (إعداد جماعى مقتبس)

إسم المخرج :فاروق عبد الله

إسم الفرقة المؤدية : فرقة القفاز

إسم المسرح : مسرح القاهرة للعرائس

إشراف دورينا نتاسسكو

موسم ١٩٧١ / ١٩٧٢

(٢٣)إسم المسرحية : نشارة والحطاب

إسم المؤلف : دورينا تناسيسكو

إسم المخرج :صلاح السقا

إسم الفرقة المؤدية : فرقة الماريونت

إسم المسرح : مسرح القاهرة للعرائس

(٢٤)إسم المسرحية : النص نص

إسم المؤلف : د. يوسف أدريس

إسم المخرج : صلاح السقا

إسم الفرقة المؤدية : فرقة القفاز

إسم المسرح : مسرح القاهرة للعرائس

(٢٥)إسم المسرحية : على بابا رالأربعين حرامى

إسم المؤلف : أعدها للمسرح د. أحمد المتينى

إسم المخرج : د. أحمد المتينى

إسم الفرقة المؤدية : فرقة الماريونت

إسم المسرح : مسرح القاهرة للعرائس

(٢٦) إسم المسرحية : رجل الأحلام الطيب

إسم المؤلف : الكسندربوسمكو - ترجمة فكري أمين

إسم المخرج :دورينا تناسيسكو

إسم الفرقة المؤدية : فرقة المسرح الأسود

إسم المسرح : مسرح القاهرة للعرائس

(٢٧) إسم المسرحية : مقالب صحصح وتابعه دندش

إسم المؤلف : أعدها للمسرح صلاح السقا

إسم المخرج :صلاح السقا

إسم الفرقة المؤدية : فرقة الماريونيت

إسم المسرح : مسرح القاهرة للعرائس

(٢٨) إسم المسرحية : الأميرة والبغبغان

إسم المؤلف : أعدها للمسرح محمود الماحي

إسم المخرج :فكري أمين - عنتر حافظ

إسم الفرقة المؤدية : فرقة العرائس مع الاستعانةبالعنصر البشرى

إسم المسرح : مسرح القاهرة للعرائس

موسم ١٩٧٣ / ١٩٧٤

(٢٩) إسم المسرحية : أبو علي

إسم المؤلف : أعدها سيد حجاب

إسم المخرج :صلاح السقا

إسم الفرقة المؤدية : فرقة القفاز مع الأستعانة بالعنصر البشرى

إسم المسرح : مسرح القاهرة للعرائس

(٣٠) إسم المسرحية : سمسم وحماره تمتم

إسم المؤلف : محمد شاكر

إسم المخرج :محمد شاكر

إسم الفرقة المؤدية : فرقة الماريونيت

إسم المسرح : مسرح القاهرة للعرائس

موسم ١٩٧٤ / ١٩٧٥

(لم تقدم به عروض جديدة)

موسم ١٩٧٥ / ١٩٧٦

(٣١) إسم المسرحية : ٨٠ يوم حول العالم

إسم المؤلف : جون فيرن (فرنسي الجنسية) - إعداد غنيم عبده

إسم المخرج :صلاح السقا

إسم الفرقة المؤدية : فرقة الماريونيت والقفاز

إسم المسرح : مسرح القاهرة للعرائس

(٣٢) إسم المسرحية : بعد التحية والسلام

إسم المؤلف : محمد عبد العزيز والأبنودي

إسم المخرج :صلاح السقا

إسم الفرقة المؤدية : فرقة الماريونيت والقفاز

إسم المسرح : مسرح القاهرة للعرائس

موسم ١٩٧٦ / ١٩٧٧

(٣٣) إسم المسرحية : شقاوة سمسم

إسم المؤلف : محمد شاكر

إسم المخرج :محمد شاكر

إسم الفرقة المؤدية : فرقة الماريونيت

إسم المسرح : مسرح القاهرة للعرائس

(٣٤) إسم المسرحية : توت توت

إسم المؤلف : عبد الفتاح رزق

إسم المخرج :ابراهيم سالم

إسم الفرقة المؤدية : فرقة مسرح العرائس

إسم المسرح : مسرح القاهرة للعرائس

موسم ١٩٧٧ / ١٩٧٨

(٣٥) إسم المسرحية : عودة الشاطر حسن

إسم المؤلف : محمد شاكر

إسم المخرج :صلاح السقا

إسم الفرقة المؤدية : فرقة مسرح القفاز والماريونيت

إسم المسرح : مسرح القاهرة للعرائس

موسم ١٩٧٨ / ١٩٧٩

(لم تقدم عروض جديدة)

وبالرجوع إلي (هيئة المسرح البيت الفني) تبين عدم وجود ميزانية للمسرح في حين تم صرف ما قيمته ثلاثة ملايين جنيه علي إنتاج مسرحي آخر . (ولاله علي عدم الأهتمام بالطفولة ومسارحها)

موسم ١٩٧٩ / ١٩٨٠

(٣٦) إسم المسرحية : علاء والمصباح

إسم المؤلف : إعداد أجمد زكي

إسم المخرج : سامي عبد النبي

إسم الفرقة المؤدية : فرقة مسرح الأطفال

إسم المسرح : مسرح القاهرة للعرائس

(٣٧) إسم المسرحية : سمسم العجيب

إسم المؤلف : محمد شاكر

إسم المخرج :محمد شاكر

إسم الفرقة المؤدية : فرقة الماريونيت

إسم المسرح : مسرح القاهرة للعرائس

(٣٨) إسم المسرحية : سفروت والمزمار

إسم المؤلف : شهاب سلطان

إسم المخرج : فكرى أمين

إسم الفرقة المؤدية : عرائس القفاز والماريونيت والعرائس المسطحة

إسم المسرح : مسرح القاهرة للعرائس

(٣٩) إسم المسرحية : المحظوظ

إسم المؤلف : أمين بكير

إسم المخرج :حسين حامد

إسم الفرقة المؤدية : مسرح الأطفال

إسم المسرح : مسرح القاهرة للعرائس

موسم ١٩٨٠ / ١٩٨١

(٤٠) إسم المسرحية : حابي وش الخير

إسم المؤلف : شهاب سلطان

إسم المخرج : إبراهيم سالم

إسم الفرقة المؤدية : فرقة عرائس الماريونيت

إسم المسرح : مسرح القاهرة للعرائس

موسم ١٩٨١ / ١٩٨٢

(٤١) إسم المسرحية : علي فين ياعروسة

إسم المؤلف : أمين بكير

إسم المخرج :سامي عبد النبي

إسم الفرقة المؤدية : فرقة عرائس الماريونيت

إسم المسرح : مسرح القاهرة للعرائس

موسم ١٩٨٢ / ١٩٨٣

(٤٢) إسم المسرحية : العملاق في بلاد الأقزام

إسم المؤلف : أحمد رأفت بهجت

إسم المخرج : أحمد رأفت بهجت

إسم الفرقة المؤدية : فرقة الماريونيت مع الاستعانة بالعنصر البشرى

إسم المسرح : مسرح القاهرة للعرائس

(٤٣) إسم المسرحية : سفروت في أعماق البحار

إسم المؤلف : شهاب سلطان

إسم المخرج :فكري أمين

إسم الفرقة المؤدية : فرقة مسرح الأطفال

إسم المسرح : مسرح القاهرة للعرائس

(٤٤) إسم المسرحية : سمسم وحمادة ونانا

إسم المؤلف : محمد شاكر

إسم المخرج : محمد شاكر

إسم الفرقة المؤدية : فرقة القفاز مع الاستعانة بالعنصر البشري

إسم المسرح : مسرح القاهرة للعرائس

موسم ١٩٨٣ / ١٩٨٤

(٤٥) إسم المسرحية : خرج ولم يعد

إسم المؤلف : أمين بكير - أشعار نجيب بيومي

إسم المخرج :صلاح السقا

إسم الفرقة المؤدية : فرقة القفاز مع الاستعانة بالعنصر البشرى

إسم المسرح : مسرح القاهرة للعرائس

موسم ١٩٨٤ / ١٩٨٥

(٤٦) إسم المسرحية : جحا وبنورة

إسم المؤلف : عثمان الصافي

إسم المخرج :ابراهيم سالم

إسم الفرقة المؤدية : فرقة الماريونيت مع الاستعانة بالعنصر البشرى

إسم المسرح : مسرح القاهرة للعرائس

موسم ١٩٨٥ / ١٩٨٦

(لم تقدم عروض جديدة)

البيت الفني للمسرح لم يقدم ميزانيه لانتاج مسرحيات جديدة برغم مقالات النقاد في الصحف

موسم ١٩٨٦ / ١٩٨٧

(٤٧) إسم المسرحية : دبدوب الكسلان

إسم المؤلف : سمير عبد الباقي

إسم المخرج : نجلاء رأفت

إسم الفرقة المؤدية : فرقة الماريونيت مع الاستعانة بالعنصر البشري

إسم المسرح : مسرح القاهرة للعرائس

(٤٨) إسم المسرحية : علاء الدين في بلاد الديسكو

إسم المؤلف : أحمد رأفت بهجت

إسم المخرج : أحمد رأفت بهجت

إسم الفرقة المؤدية : فرقة عرائس الماريونيت

إسم المسرح : مسرح القاهرة للعرائس

(٤٩) إسم المسرحية : المصحصح

إسم المؤلف : نور الدين ياسين

إسم المخرج :صلاح السقا

إسم الفرقة المؤدية : فرقة القفاز

إسم المسرح : مسرح القاهرة للعرائس

(٥٠) إسم المسرحية : اخترنالك

إسم المؤلف : محمد شاكر

إسم المخرج :محمد شاكر

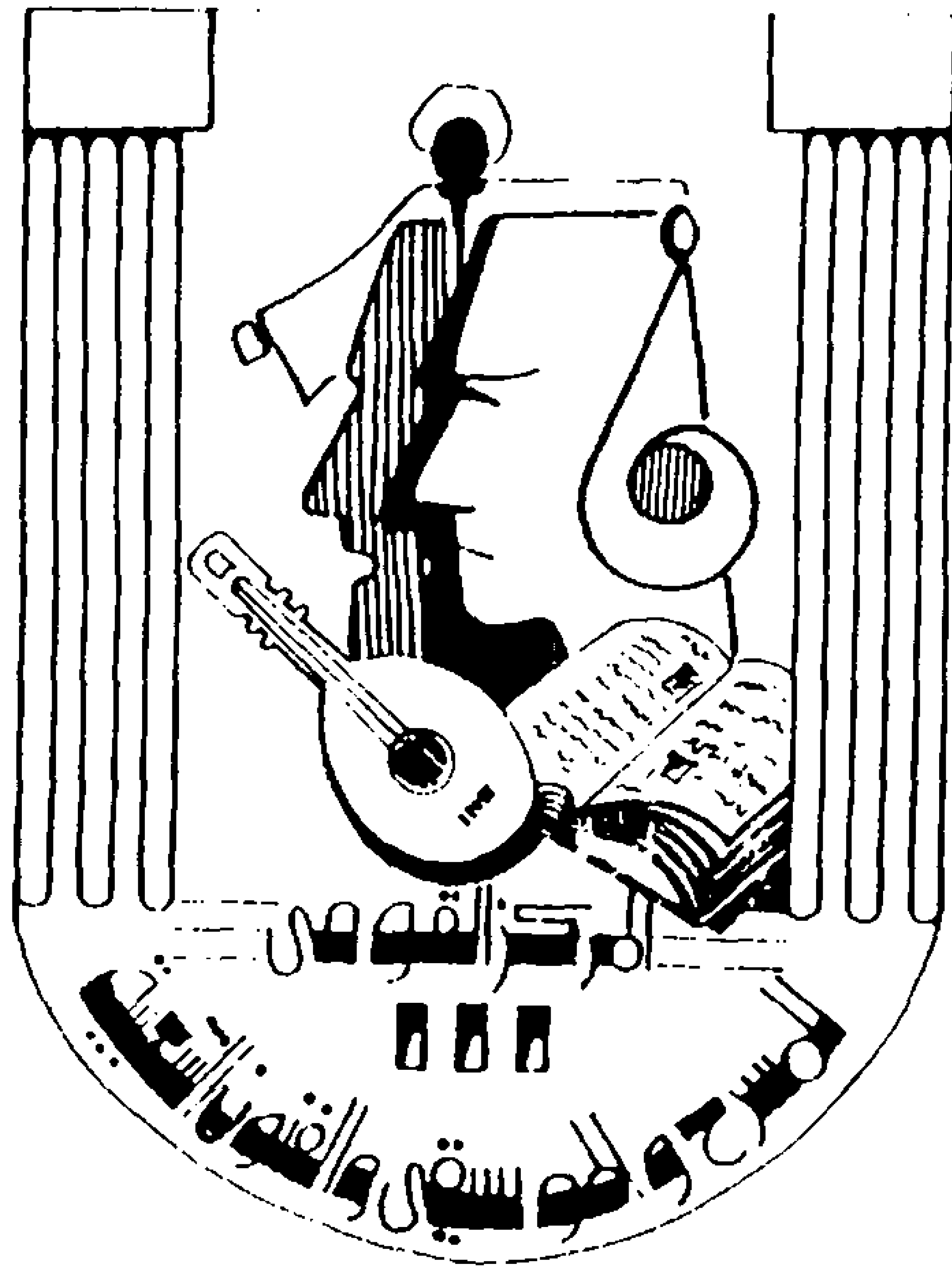
إسم الفرقة المؤدية : فرقة عرائس الماريونيت

إسم المسرح : مسرح القاهرة للعرائس

موسم ١٩٨٨ / ١٩٨٩

(لم تقدم به عروض جديدة)

[لنفس السبب السابق .]



ختام .

لقد أبحرنا مع التيار ، وتركنا سفننا ليقودها الريح بزاتيه غير منكره وعضوية مطلوبة . أبحرنا مع الذاكرة والحس واستحضرنا ما بداخلنا من طفولة وبراءة قدر الإمكان . ولم يكن لنا من هدف إلا أن نحملكم معنا في رحلة قد تبدو مشوقة . وقد يراها البعض هامة لندفع من يقرأ إلي طريق العمل والإجتهاد ولنثير عند كل طفل كبر سنه أو صغر رغبة في المعرفة . وأملاً في مسرح مفيد يصنع له مفردات المجد وهي صغيرة .

وفي الحقيقة لا أجدني قادراً علي شكر كل هؤلاء الذين شاركوني حياتي بل لا أجدني قادرا علي تقديم كل البارزين في مسرح العرائس وجميعهم وبلا أستثناء زملاء عمر ورحلة ومشوار نجاح – وكل منهم جدير بأن يكتب تجربته مثلما فعلت ونحن في انتظار هذه العلامات لتكون لنا هديا علي الطريق

عرائسنا العزيزة .... تحياتي ..

- صلاح السقا

- د . فؤاد رضا رشدي

مراجع البحث

المراجع العربية

(١) – الفنون الشعبية – أحمد رشدى صالح – جزء أول وثاني

(٢) – خيال الظل أو اللعب والتماثيل المصورة عند العرب للمرحوم أحمد تيمور باشا .

(٣) – مسرح الأراجوز – س . ايرازوف

(٤) – فن المسرحية – د / علي الراعي

(٥) – مسرح العرائس – تحية كامل .

(٦) – قضايا جديدة في أدبنا الحديث – د/ محمد مندور

(٧) – في كتابة المسرحية – ليوس – أجري – ترجمة دريني خشبة

(٨) – محاضرات الدكتور مندور للدبلوم

(٩) – مقال للأستاذ أحمد رشدي صالح بالمجلة عدد سبتمبر وأكتوبر ١٩٥٩

(١٠) – مقال للاستاذ فوزي سليمان بنفس المجلة ...

(١١) – الادب الشعبي للدكتور فؤاد حسين

المراجع الاجنبية

1 - The puppet Theatre Handbook - Marjorie Batchelder .
2 - Puppets and plays. - Virginia lee Comer and Narjorie Batchelder
3 - Japanese Dolls - Tourist Library : 17
4 - The UNESCO Courier - n. 3-4 1956
5 - Puppets and fairy tales - Kamil Bednar, Prague, 1958
6 - La marionette en Tchecoslovaquie , Pargue, 1957

إصدارات تحت الطبع في العام ١٩٩٢ - ١٩٩٣ م

١ - **أهل المغنى (الصهبجيه)** - كتاب عن الموسيقى والغناء العربي المصرى وعن نجوم الذن رحلوا عنا في محاوله لاعادة التذوق الرفيع إلي الساحه

٢ - **مسرح كشكش بك** - دراسه تاريخيه عن مسرح الرائد الكوميدي نجيب الريحاني مع بيلوجرافيا عن أعماله كامله .

٣ - **دار الأوبرا المصريه** - عن تاريخ الدار الخديويه وتأثيرها علي مدار سنوات وجودها قبل الحريق وما شكلته من اشعاع حضاري وثقافى .

٤ - **صلاح جاهين والطفل** - سيره ذاتيه لرائد مسرح العرائس ونصوصه .

٥ - **جنتلمان المسرح المصرى** - [فتوح نشاطى - الممثل والمخرج والمترجم المبدع]

٦ - **معروف الاسكافى** - [أوبريت غنائي لحسن حلبى والحان داود حسنى اعاده صياغه معاصره مع اعداد درامى وبحث عن الملون]

٧ - **العصفور** - [كتاب عن الرائد التشكيلى ناجي شاكر وعلاقته بفن مسرح الطفل [مسرح العرائس]

٨ - **داود حسنى نابغه مصرى** - سيره ذاتيه لداود حسني مع نشد أندر أعماله الموسيقيه وتحقيقها . تراثيا .

٩ - **الميراث والاحلام** - نص تراثي عن فن الأوبريت عند سيد درويش

١٠ - **كل شئ يتكلم** - كتاب عن حرفيات فن مسرح العرائس المختلفه

١١ - **النظر في مرايا الزمن** - عن المسرح الكوميدي في العشرينات ومسرحيات الريفيو الغنائيه - رؤيا نقديه لثلاثة اعمال تراثيه .

١٢ - **وجه وألف قناع** - كتاب عن المسرح الراحل يوسف ادريس . مراجعه لما

قدمه مع عرض آخر ما كتب مسرحيته (يوم حساب)

١٣ - **ابداعات الزمن** - ثلاث مسرحيات تراثيه مازالت عالقه باذهان النقاد مع تحديثها ومعاصرتها .

١٤ - **الأوبرا المصريه بين القديم والحديث (جزئين)** دراسه عن فن الأوبرا المصرى الذي يختلف تماما عن فنون الأوبرا الغربيه وعرض لاعمال - سيد درويش - كامل الخلعي - داود حسني مقارنه باعمال عزيز الشوان ومحمد نوح وأعمالهما .

١٥ - **فن المعجزه** - كيف نقدم مسرحا تربويا وخياليا ومدهشا للطفل .

١٦ - **المسرح والاسطوره** - عن علاقة التراث القديم بالحداثه في التأليف للمسرح .

١٧ - **الحان فوق السحاب** - كتاب عن الرواد الموسيقيين وسير حياتهم .

١٨ - **رشدى صالح** - رائد الفن الشعبي - كتاب عن سيره هذا الباحث عن الفن الشعبي مع دراسه عن اهم منجزاته .

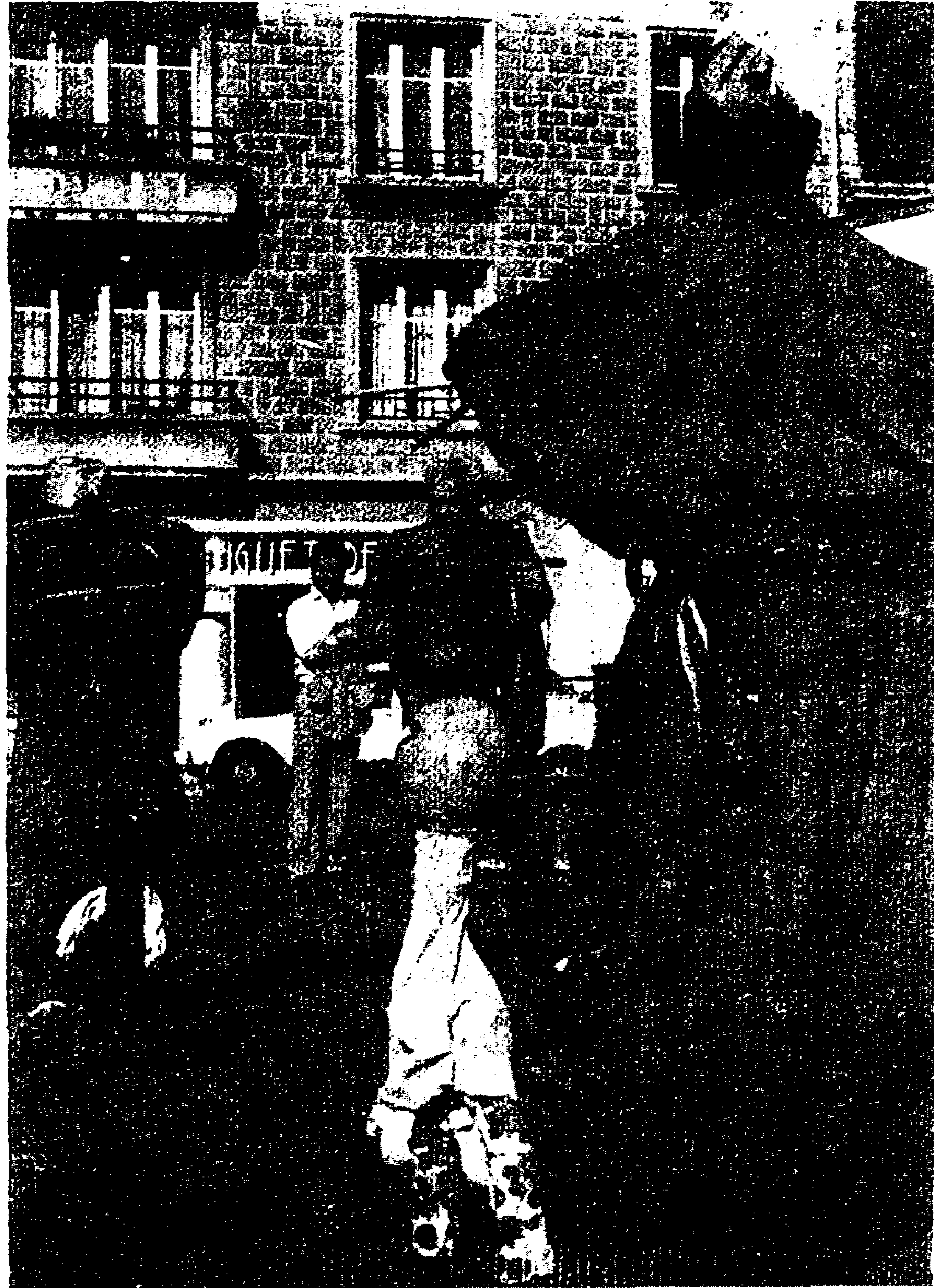
١٩ - **القهر في المسرح الشعري الحديث** - دراسه عن المسرح الشعرى ومفهوم القهر المعادل لمفهوم الحريه - وقيم الجمال التي تصنع الصراع الدرامي مع عرض نماذج للشعراء .

٢٠ - **مسرح بديع خيرى الغنائي** - ضمن مشروع أحياء فن الأوبريت المصرى واعاده صياغه لمسرحيات بشكل معاصر .

٢١ - **المسرح الاسلامي** - تاريخه وتجاربه والحاجه اليه من واقع حقيقة ان مصر - كان تدينها فنا .



الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة يسلم مدير مسرح العرائس جوائز المهرجانات







الليلة الكبيرة - درة مسرح العرائس - التى قدمت فى أكثر من مهرجان

كتب للمؤلف

كتب للمؤلف	الناشر	البلد	السنة
* غصن الرسول (سيرة الحسين بن على)	مكتبة المعارف	بيروت	١٩٦٨
* أم القرى (مكة) [تاريخ] جزئين	مكتبة المعارف	بيروت	١٩٦٩
* شرح السير الكبير للسرفى (تحقيق)	دار الشروق	القاهرة	١٩٦٧
* قواعد الأحكام للعز بن عبد السلام (تحقيق)	دار الشروق	القاهرة	١٩٦٨
* صعاليك الشعراء [دراسة نقدية]	دار الشروق	القاهرة	١٩٦٨
* هذا الشاعر وزمانه [لغة]	دار الشروق	القاهرة	١٩٧٣
* يوم تعتدل الموازين [قصص]	دار الشروق	القاهرة	١٩٧٤
* الإسلام دعوة الأنبياء [أصول]	دار الشروق	القاهرة	١٩٧٤
* الدعاء والإجابة [دين]	دار العودة - مكتبة مدبولى	بيروت	١٩٧٤
* وصية الأمام الأعظم [فقه]	دار العودة - مكتبة مدبولى	بيروت	١٩٧٤
* الأمثال دراسة نقدية [لغة]	دار العودة - مكتبة مدبولى	بيروت	١٩٧٤
* صفحات من لغة العرب [لغة]	دار الكتاب العربى	القاهرة	١٩٧٥
* الياسمين على شعر امرأة [قصص]	دار الكتاب العربى	القاهرة	١٩٧٥
* السنوات العجاف [سياسى]	دار الشروق	القاهرة	١٩٧٥
* على النهر ولانجد إلا العطش [قصص]	دار الشروق	القاهرة	١٩٧٦
* تاريخ المساجد الإسلامية فى الوطن [فن]	دار الشروق	القاهرة	١٩٧٧
* سيدة التاج [تاريخ]	دار الشروق	القاهرة	١٩٧٧
* المحدثون والحديث [فقه]	دار الكتاب العربى	القاهرة	١٩٧٨
* من علوم القرآن [أصول]	مكتبة مدبولى	القاهرة	١٩٧٨
* ثانى اثنين [الصديق والأمة] [سيرة]	مكتبة مدبولى	القاهرة	١٩٧٩
* ذاك الدين القيم [فقه]	مكتبة مدبولى	القاهرة	١٩٧٩
* الإقلاع إلى الداخل [قصص]	الدار التونسية	تونس	١٩٨٠
* فاتنة الخورنق [قصص]	الدار التونسية	تونس	١٩٨١
* الجرح والصين [تاريخ] الحروب الصليبية	الدار التونسية	تونس	١٩٨١
* دولة الانباط العربية [تاريخ]	الدار التونسية	تونس	١٩٨٣
* الفن فى الحضارات القديمة [فن]	الدار التونسية	تونس	١٩٨٥
* وماذا عن الجازية الهلالية [دراسة نقدية]	الدار التونسية	تونس	١٩٨٦
* الحنين إلى زمن لا يستعاد [قصص]	الشرق الأردنى	عمان	١٩٨٥
* الحلم الباهت [قصص]	الشرق الأردنى	عمان	١٩٨٦
* تاريخ الأم الجديدة [تاريخ]	دار الفكر العربى	القاهرة	١٩٨٨
* زمان عماد الدين (تراث مسرحى)	المركز القومى للمسرح	القاهرة	١٩٩٠
* عرائسنا العزيزة تحياتى [عن مسرح العرائس]	المركز القومى للمسرح	القاهرة	١٩٩٢

رقم الإيداع ٤٩٣٣ / ١٩٩٢
I.S.B.N
977 - 235 - 049 - 1

م . الشرطة



ساهم مسرح القاهرة للعرائس ورواده العظام منذ التفكير في انشائه عام ١٩٥٨ وبداية عروضه في عام ١٩٦٠ في صياغة أطفالنا ذخيره الأمه ورصيد مستقبلها - ورفع مستوي ذكاء من هم رجالنا اليوم - فالذكاء يكتسب ٤٠٪ منه في السنوات الأربع الأولي ويكتسب ٨٥ ٪ منه في السنوات الثمانية الأولى من حياة كل طفل - ويظل لصيقا به مدي الحياة يهم في تطويره بالخبرة والعلم والاستخدامات الجديده لفنون علوم الثقافة .

وذكاء كل طفل يطوره ويصغه ويرفع مستواه شركاء ثلاثه هم .

البيئة - الأسرة - المسرح - مسرح الدهشه وفن المعجزه والابهار - نعم إن مسرح القاهرة للعرائس ساهم بقدر كبير في توفير احتياجات الطفل التطوريه منذ الميلاد إلي أن يصل إلي سن الخامسة عشر .

عن مسرح القاهرة للعرائس وعن رائد من الرواد جاء الكتاب

م . الشرطة ٩١ / ٩٢